

SUSAN HAYWARD

ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Ρίτα Κολαίτη

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ

Κατερίνα Κακλαμάνη



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

με τους *λύκους* (1990) του Kevin Costner ή το *Ο άγραφος νόμος της Δύσης* (*Open Range*, 2003) για την απότιση τιμής στην ιστορία του γουέστερν εν γένει και στον Ford ιδιαίτερα. Περιέργως όμως, πέρα από τις ταινίες του Costner, οι διαφυλετικές ερωτικές σχέσεις εξακολουθούν να είναι πρόβλημα. Πράγματι, το *Χορεύοντας με τους λύκους* υποστηρίζει την ανεκτικότητα. Αργότερα όμως η ταινία *Η απαγωγή* (*The Missing*, 2003) του Ron Howard καταδεικνύει πως το στοιχείο αυτό δεν είναι κάτι που γίνεται εύκολα αποδεκτό από τον αμερικανικό ψυχισμό – ιδίως αν διακυβεύεται η σεξουαλικότητα μιας Λευκής γυναίκας.

βλ. επίσης **είδος**

Για περαιτέρω μελέτη, βλ. Blake, 2003· Bold, 1987· Buscombe, 1988· Ramirez-Berg, 2002· Saunders, 2001· Stanfield, 2001· Studlar, 2001· Tompkin, 1992· Tusca, 1976· Walker, 2001· Wright, 1975.

Δημιουργός/θεωρία του δημιουργού/πολιτική των δημιουργών/ Cahiers du cinéma (auteur/auteur theory/politique des auteurs/ Cahiers du cinéma)

Αν και ο όρος *δημιουργός* [στα γαλλικά *auteur*] χρονολογείται από τη δεκαετία του 1920 στα θεωρητικά κείμενα των Γάλλων κινηματογραφικών κριτικών και σκηνοθετών της εποχής του βωβού, αξίζει να επισημάνουμε ότι στη Γερμανία υπήρχε ήδη από το 1913 ο όρος «ταινία του δημιουργού» (*Autorenfilm*). Το *Autorenfilm* προέκυψε εν μέρει ως απάντηση στον γαλλικό όρο *Film d'Art* («καλλιτεχνικός κινηματογράφος»), ένα κίνημα που ξεκίνησε το 1908 και αποδείχτηκε εξαιρετικά δημοφιλές. Το *Film d'Art* υπήρξε ιδιαίτερα αποτελεσματικό στην προσέλκυση του κοινού της μεσαίας τάξης, καθώς θεωρούνταν καλλιτεχνικός κινηματογράφος ποιότητας. Ο γερμανικός όρος *Autorenfilm* είναι συνδεδεμένος με ένα εντονότερο ζήτημα, που αφορούσε θέματα πατρότητας του δημιουργού. Συγκεκριμένα, ορισμένοι σεναριογράφοι ξεκίνησαν έναν αγώνα για τα δικαιώματά τους πάνω στα *Autorenfilm*. Ωστόσο, τα δικαιώματα που διεκδίκησαν δεν περιορίζονταν στο σενάριο, αλλά αφορούσαν όλη την ταινία. Με άλλα λόγια, η ταινία θα έπρεπε να θεωρηθεί περισσότερο έργο του συγγραφέα, παρά του προσώπου που ήταν υπεύθυνο για τη σκηνοθεσία (Eisner, 1969: 39). Στη Γαλλία η έννοια του δημιουργού (τη δεκαετία του 1920) είχε διαφορετική προέλευση. Δηλαδή δημιουργός ήταν ο σκηνοθέτης, ανεξάρτητα από την προέλευση του σεναρίου. Είναι γεγονός ότι συχνά ο συγγραφέας του σεναρίου και ο σκηνοθέτης ήταν το ίδιο πρόσωπο. Για παράδειγμα, η Germaine Dulac είχε συνεργαστεί με τον θεατρικό συγγραφέα Antonin Artaud στο *La coquille et le*

clergyman (1927). Τη δεκαετία του 1920 η συζήτηση στη Γαλλία επικεντρώθηκε στην αντιπαράθεση των δημιουργών με τις ταινίες που καθοδηγούνταν από το σενάριο (δηλαδή τα στούντιο και οι εταιρείες παραγωγής ανέθεταν το σενάριο σε σεναριογράφους και μετά το σκηνοθετούσε ένας σκηνοθέτης που επίσης όριζαν αυτοί). Αυτή η διάκριση εντάθηκε στο πλαίσιο της διαμάχης ανάμεσα στην υψηλή και τη χαμηλή τέχνη, που είχε ήδη ξεκινήσει από το 1908 στον κινηματογράφο (η αντιπαράθεση μεταξύ *Film d'Art* [καλλιτεχνικού κινηματογράφου] και λαϊκού κινηματογράφου). Έτσι, τη δεκαετία του 1920 στο πεδίο της φιλικής θεωρίας, οι ταινίες των δημιουργών είχαν την ίδια αξία, αν όχι μεγαλύτερη, με τις αναγνωρισμένες διασκευές λογοτεχνικών έργων, που, με τη σειρά τους, ήταν σε μεγαλύτερη εκτίμηση από τις διασκευές των λαϊκών αναγνωσμάτων. Μετά το 1950, και ως επακόλουθο του πρωτότυπου δοκιμίου «*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*» («Η γέννηση μιας νέας αβανγκάρντ: η Κάμερα-στιλό», *L'Écran Français*, 1948) του Alexandre Astruc, αυτή η διαμάχη «ζωήρεψε» και εκλαϊκεύτηκε – με το αναπόφευκτο αποτέλεσμα, όπως θα δούμε, να οδηγηθεί προς τη λύση του, κατά κάποιον τρόπο, το ζήτημα «υψηλή τέχνη/χαμηλή τέχνη». Ηγετικό ρόλο στην ανανεωμένη διαμάχη γύρω από την έννοια *δημιουργός* έπαιξε το νεοεκδοθέν κινηματογραφικό περιοδικό *Cahiers du cinéma* (που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1951) και το πιο φημισμένο δοκίμιο γύρω από αυτή την αντιπαράθεση απόψεων είναι εκείνο που έγραψε το 1954 ο François Truffaut, με τίτλο «Μια συγκεκριμένη τάση του κινηματογράφου». Μολονότι δεν είναι το μοναδικό κείμενο που τάσσεται υπέρ του κινηματογράφου του δημιουργού, θεωρείται το κατεξοχήν μανιφέστο του **Γαλλικού Νέου Κύματος**.

Τη δεκαετία του 1950 τα *Cahiers du cinéma* (που εκδίδονται μέχρι σήμερα) είχαν ως επικεφαλής τον κινηματογραφικό κριτικό André Bazin και μια συντακτική ομάδα απαρτιζόμενη από κριτικούς κινηματογράφου, γνωστή και ως ομάδα των *Cahiers*. Η ομάδα αυτή δεν ακολούθησε τη σκέψη των θεωρητικών της δεκαετίας του 1920 (βλ. **αβανγκάρντ**). Στην πραγματικότητα, είτε την αγνόησαν είτε την απέρριψαν παντελώς. Αυτή η μετέπειτα αντιπαράθεση μεταφέρθηκε στην κινηματογραφική θεωρία. Μέσα από τις συζητήσεις των *Cahiers* γύρω από την *πολιτική των δημιουργών* (δηλαδή την έντονη αντιπαράθεση γύρω από τη θεωρία του δημιουργού), η ομάδα ανέπτυξε την έννοια του δημιουργού συνδέοντάς την στενά με την έννοια της **μιζανσέν**. Αυτή η αλλαγή στη σημασία του δημιουργού οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ακόρεστο ενδιαφέρον της ομάδας των *Cahiers* για τον αμερικανικό/χολλυγουντιανό κινηματογράφο. Στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Γαλ-

λία κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, οι αμερικανικές ταινίες είχαν απαγορευτεί. Αμέσως μετά τον πόλεμο, εκατοντάδες τέτοιες ταινίες, που δεν είχαν προβληθεί ως τότε, κατέκλυσαν τις γαλλικές κινηματογραφικές οθόνες. Αυτός ο κινηματογράφος, με σκηνοθέτες όπως ο Alfred Hitchcock, ο Howard Hawks, ο John Ford και ο Samuel Fuller, έδειχνε μια ζωογόνο φρεσκάδα και οδήγησε την ομάδα των *Cahiers* σε επανεξέταση της χολλυγουντιανής παραγωγής. Υποστήριζαν ότι, ακριβώς επειδή οι Αμερικανοί σκηνοθέτες είχαν αμελητέο λόγο ή δεν είχαν καθόλου λόγο για οποιοδήποτε στάδιο της παραγωγικής διαδικασίας εκτός από τη μιζανσέν των **πλάνων**, αυτό δεν σήμαινε πως δεν δικαιούνταν τον τίτλο του δημιουργού. Το στίλ, όπως στη μιζανσέν, μπορεί εξίσου να ξεχωρίσει έναν δημιουργό. Χάρη στην ομάδα των *Cahiers*, ο όρος *δημιουργός* θα μπορούσε πλέον να παραπέμπει είτε στο διακριτό στίλ του σκηνοθέτη, μέσω των πρακτικών μιζανσέν, είτε στο γενικότερο ύφος δημιουργίας, όπου η υπογραφή του σκηνοθέτη ήταν εμφανής στο σενάριο, όσο και στο ίδιο το κινηματογραφικό προϊόν. Πρότυπα δημιουργού στη δεύτερη κατηγορία (ολικός δημιουργός) ήταν οι: Jean Vigo, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, Agnès Varda στη Γαλλία, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta στη Γερμανία και Orson Welles και David Lynch στις ΗΠΑ. Ορισμένοι από τους κινηματογραφιστές (κυρίως αυτοί που ξεχώριζαν για τη μιζανσέν) έφεραν τον τίτλο του δημιουργού, που τους είχε απονείμει η ομάδα των *Cahiers*, μολοντί το έργο τους προϋπήρχε της χρήσης του όρου (για παράδειγμα, ο Hawks, ο Ford, ο Fuller και ο Hitchcock στον αμερικανικό κινηματογράφο).

Η *πολιτική των δημιουργών* υπήρξε μια πολεμική που ξεκίνησε από την ομάδα των *Cahiers* όχι μόνο για να εντάξουν τους αγαπημένους τους Αμερικανούς σκηνοθέτες στον κανόνα, αλλά και για να επιτεθούν στον γαλλικό κινηματογράφο της εποχής, τον οποίο θεωρούσαν αρτηριοσκληρωτικό, απολιθωμένο. Βαπτίζοντάς τον *cinéma de papa*, τον κατηγορούσαν ότι βασιζόταν στο σενάριο, ότι απέπνεε μια ψυχολογία του ασφαλούς, ότι του έλειπε ο κοινωνικός ρεαλισμός και ότι παραγόταν από τους ίδιους σεναριογράφους και σκηνοθέτες μιας εποχής που είχε πλέον παρέλθει (ο François Truffaut ήταν ασυγκρίτως ο δριμύτερος στις επιθέσεις του). Πάνω σε αυτή τη σχεδόν οιδιπόδεια πολεμική θεμελιώθηκε η έννοια της πρωτοκαθεδρίας του δημιουργού και, ως τέτοια, πρότεινε μια μάλλον ουτοπική και συνεπώς συντηρητική αισθητική. Και, δεδομένου του πολιτικού κλίματος στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1950, είναι εντυπωσιακό το πόσο απολιτικά και μη πολιτικοποιημένα ήταν τα κείμενα της ομάδας – προσανατολισμένα σε θέσεις συντηρητικές. Ένα πρόσθετο πρόβλημα αυτής της πολεμικής ήταν το γεγονός ότι, ευνοώντας τον

δημιουργό, διαγράφει τη συγκυρία (δηλαδή την ιστορία) και συνεπώς αποφεύγει την **ιδεολογία**. Επίσης, επειδή μια ταινία βλέπεται ως προς τα μορφικά, στιλιστικά και θεματικά χαρακτηριστικά της, παραβλέπεται η ασυνειδήτη δομή της (όπως η άρρητη δυναμική μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιού και οι οικονομικές πιέσεις της βιομηχανίας). Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι από τους δύο από τους συντάκτες της ομάδας των *Cahiers* που πέρασαν στη σκηνοθεσία, τον Godard και τον Truffaut, είναι το έργο του Truffaut που εγκλωβίστηκε μέσα στη συντηρητική ρομαντική ιδεολογία της *πολιτικής των δημιουργών*, ενώ εκείνο του Godard αμφισβητούσε (μεταξύ άλλων) διαρκώς τη θεωρία του δημιουργού.

Αυτή η *πολιτική* προκάλεσε μια συζήτηση που διήρκεσε μέχρι και τη δεκαετία του 1980, ενώ ο όρος *auteur* επικρατεί ακόμη σήμερα. Δεδομένου του εγγενούς συντηρητισμού της, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς γιατί. Η πρώτη απάντηση είναι ότι συνέδραμε στη μεταστροφή της έννοιας της κινηματογραφικής θεωρίας, που μέχρι τη δεκαετία του 1950 βασιζόταν κυρίως στην κοινωνιολογική ανάλυση. Η δεύτερη απάντηση είναι ότι η συζήτηση αυτή κατέστησε σαφές πως οι απόπειρες να εγκαθιδρυθεί μία μόνο κινηματογραφική θεωρία είναι ανεδαφικές, διότι, στην πραγματικότητα, ο κινηματογράφος επιδέχεται πολλαπλές θεωρίες.

Ακολουθεί μια συνοπτική περιγραφή της εξέλιξης της θεωρίας του δημιουργού μέσω τριών σταδίων (για λεπτομέρειες, βλ. Caughie, 1981· Andrew, 1984· Cook, 1985· Lapsley και Westlake, 1988). Το παρακάτω σχήμα παρέχει μια γραφική απεικόνιση της θεωρίας του δημιουργού.

Στάδιο 1: Δεκαετία του 1950
Πολιτική των δημιουργών



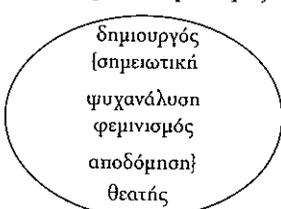
Τίποτε άλλο· πού είναι ο θεατής, η ιδεολογία, το περιεχόμενο;

Στάδιο 2: Δεκαετία του 1960
Στρουκτουραλισμός



Υποκείμενες δομές κειμένων, αλλά δεν υπάρχει ακόμη θεατής ή ιδεολογία.

Στάδιο 3: Δεκαετία του 1970
Μεταστρουκτουραλισμός



Παράδειγμα που επιτρέπει τον καθορισμό παραμέτρων, προκειμένου να καταδειχτεί τι κάνουν τα κείμενα και τα υποκείμενα και πώς η αλληλεπίδρασή τους παράγει νοήματα.

Ο όρος «θεωρία του δημιουργού» εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 ως εσφαλμένη μετάφραση από τον Αμερικανό κριτικό κινηματογράφου Andrew Sarris. Αυτό που αρχικά ήταν μια «απλή» πολεμική μετατρέπεται αίφνης σε πλήρη θεωρία. Ο Sarris χρησιμοποίησε τη θεωρία του δημιουργού για εθνικιστικούς και σοβινιστικούς σκοπούς, θέλοντας να εξυψώσει τον αμερικανικό/χολλυγουντιανό κινηματογράφο στο επίπεδο του «μοναδικού καλού κινηματογράφου», ενώ μόλις μια δυο ευρωπαϊκές ταινίες αξίζουν μνεία. Ως αποτέλεσμα αυτής της κατάχρησης του όρου, ο κινηματογράφος διαιρέθηκε στον κανόνα των «καλών» ή «σπουδαίων» σκηνοθετών και στους υπόλοιπους. Ο αρχικός αντίκτυπος αυτού στις σπουδές και τις μελέτες κινηματογράφου υπήρξε σημαντικός, καθώς η τάση ήταν να μελετώνται μόνο οι ταινίες που ανήκαν στον κανόνα των καλών ή των σπουδαίων. Ευτυχώς, ο αντίκτυπος των πολιτισμικών μελετών γύρω από τον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1970 επέφερε την αποκατάσταση της ανισορροπίας, καθώς και την εξέλιξη της κινηματογραφικής θεωρίας.

Η διαμάχη δεν τελειώνει εδώ. Επανεμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέσα από το πρίσμα του αντίκτυπου του **στρουκτουραλισμού**. Στη Γαλλία τα *Cahiers du cinéma* υποχρεώθηκαν να επανεξετάσουν και να αναθεωρήσουν τη σκέψη τους γύρω από τη θεωρία του δημιουργού, ενώ στο Ηνωμένο Βασίλειο το κινηματογραφικό περιοδικό *Monie* είχε ουσιαστική συμβολή στη συζήτηση. Ως έννοια ο στρουκτουραλισμός ανάγεται στις αρχές του 20ού αιώνα, πρωτίστως με τη μορφή των γλωσσολογικών θεωριών του Ferdinand de Saussure. Όμως, παρέμενε ελάχιστα γνωστός, ωστόσο οι θεωρίες ήρθαν στο προσκήνιο από τον Γάλλο φιλόσοφο-σημειωτιστή Roland Barthes τη δεκαετία του 1950 – ιδίως στα εκλαϊκευμένα του δοκίμια *Μυθολογίες* (1957). Ο Saussure στο βιβλίο του *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* διατύπωσε τη βασική παραδοχή ότι κάθε γλώσσα μπορεί να μπει σε τάξη και να γίνει κατανοητή. Το βασικό σχήμα *langue/parole* νοήθηκε ως λειτουργία που μπορεί ταυτόχρονα να αποδώσει και να διαφωτίσει τις βαθύτερες καθολικές δομές της γλώσσας ή του γλωσσικού συστήματος (*langue*), καθώς και τις εκφάνσεις τους στους διάφορους πολιτισμούς (*parole*). Ο ανθρωπολογικός στρουκτουραλισμός του Claude Lévi-Strauss, που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 (όταν μελέτησε τους μύθους των Ινδιάνων της Αμερικής), συνέχισε στο ίδιο πνεύμα, μολονότι αυτή τη φορά εφαρμόστηκε σε **αφηγηματικές** δομές. Η θέση του Lévi-Strauss είναι ότι, εφόσον όλοι οι πολιτισμοί είναι προϊόντα του ανθρώπινου νου, θα πρέπει να υπάρχουν κάπου, κάτω από την επιφάνεια, χαρακτηριστικά που είναι κοινά σε όλους.

Ο στρουκτουραλισμός υπήρξε μια προσέγγιση που έγινε εξαιρετικά δημοφιλής στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1960. Ακολουθώντας την τάση του Barthes και του Lévi-Strauss, ο μαρξιστής φιλόσοφος Louis Althusser την προ-σάρμοσε στις αναζητήσεις του γύρω από θέματα της ιδεολογίας και ο Jacques Lacan στα γραπτά του για την **ψυχανάλυση**. Το θεμελιώδες σημείο της διάδοσης του στρουκτουραλισμού στη Γαλλία είναι κοινωνικο-πολιτικού χαρακτήρα και αναφέρεται στη στρατηγική του στρουκτουραλισμού ως ολικής θεωρίας. Αυτή η ευρεία διάδοση του στρουκτουραλισμού συμπίπτει με την επάνοδο του Charles de Gaulle στην προεδρική εξουσία το 1958. Οι εκκλήσεις του για εθνική ενότητα (για την αντιμετώπιση της αλγερινής κρίσης), η εποχή του οικονομικού θαύματος και ο επακόλουθος εθνικισμός που επικράτησε ήταν καθαυτά εκφάνσεις μιας επιθυμίας για κινητοποίηση των δομών, προκειμένου να δοθεί στη Γαλλία μια αίσθηση εθνικής ταυτότητας. Έτσι, η επιθυμία για ολική δομή, όπως την εξηγούσε ο στρουκτουραλισμός, μπορεί να διαβαστεί ως προσπάθεια να αντιμετωπιστεί η πραγματική πολιτική αστάθεια της δεκαετίας του 1960.

Αξίζει επίσης να αναπτυχθεί η άποψη ότι αυτή η «αναθεώρηση» της θεωρίας του κινηματογράφου τη δεκαετία του 1960 δεν επήλθε μέσω της κινηματογραφικής κριτικής (όπως συνέβη τη δεκαετία του 1950), αλλά μέσα από άλλους επιστημονικούς κλάδους, συγκεκριμένα τη δομική γλωσσολογία και τη σημειωτική. Το πρότυπο αυτό θα επαναληφθεί τη δεκαετία του 1970, όπου η ψυχανάλυση και η φιλοσοφία θα διευρύνουν περαιτέρω την αντιπαράθεση των απόψεων, και το ίδιο θα γίνει με την ιστορία στη δεκαετία του 1980. Η σημασία αυτής της νέας τάσης των δοκιμιογράφων και των φιλοσόφων να στραφούν προς τον κινηματογράφο, για να εφαρμόσουν τις θεωρίες τους, δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Ούτε και η προσέγγισή τους να θεωρηθεί απλουστευτική. Είναι αναντίρρητο ότι το έργο τους νομιμοποίησε τις σπουδές κινηματογράφου στο επίπεδο της επιστήμης και οδήγησε σταθερά τον κινηματογράφο στον ακαδημαϊκό στίβο.

Ο στρουκτουραλισμός έγινε ενθουσιωδώς δεκτός από τους υπέρμαχους της θεωρίας του δημιουργού, διότι πίστευαν ότι, με την επιστημονική του προσέγγιση, θα διευκόλυνε την εδραίωση μιας αντικειμενικής βάσης για την έννοια του δημιουργού και θα βοηθούσε να αντιμετωπιστεί η ρομαντική υποκειμενικότητα της θεωρίας αυτής. Επιπλέον, εκτός από την ικανότητά του να προσδώσει επιστημονική νομιμότητα στη θεωρία του δημιουργού, ο στρουκτουραλισμός ήταν γενικότερα σημαντικός για τη θεωρία κινηματογράφου ως προς την υποκείμενη στρατηγική της να εδραιώσει μια ολική δομή.

Ενδεικτικές αυτής της επιθυμίας για τη διευθέτηση της θεωρίας του κινηματογράφου ήταν οι προσπάθειες του Christian Metz (στα μέσα της δεκαετίας του 1960) να τοποθετήσει τον κινηματογράφο στο πλαίσιο της σημειολογίας του Saussure. Ο Metz, ως θεωρητικός της σημειολογίας, υπήρξε ο πρώτος που διατύπωσε με τα *Essais sur la signification au cinéma* (Δοκίμια για τη σημασία στον κινηματογράφο, 1971, 1972) μια πλήρη θεωρητική προσέγγιση με τη μορφή της *grande syntagmatique* του. Πίστευε ότι ο κινηματογράφος αποτελείωσε πλήρη δομή. Για να υιοθετήσουμε όρους του Saussure, αντιλαμβανόταν τον κινηματογράφο ως *langue* και κάθε ταινία ως *parole*. Το εγχείρημά του –να αποκαλύψει τους νόμους που διέπουν τη φιλική γλώσσα και να δημιουργήσει ένα σύστημα για τη σημειωτική του κινηματογράφου– καταδείκνυε τον θεμελιώδη περιορισμό μιας τόσο ολικής προσέγγισης: το γεγονός δηλαδή ότι η θεωρία υπερέβαινε το κείμενο και απέκλειε άλλες πλευρές του κειμένου. Παραλείπεται η έννοια της απόλαυσης και της πρόσληψης της ταινίας από το **κοινό** και αυτό που συμβαίνει αντ' αυτού είναι μια συντριβή της αισθητικής εμπειρίας υπό το βάρος του θεωρητικού συστήματος.²

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο στρουκτουραλισμός δεν προχώρησε τη συζήτηση γύρω από τη θεωρία του κινηματογράφου και τη θεωρία του δημιουργού. Πράγματι το έκανε. Ο στρουκτουραλισμός του δημιουργού επέφερε μια μείζονα θετική αλλαγή στη θεωρία του δημιουργού (με την έννοια του Sarris). Το βρετανικό κινηματογραφικό περιοδικό *Monie* επισήμανε τα προβλήματα μιας επίμονης ουτοπικής αισθητικής σε σχέση με τον κινηματογράφο, αλλά βρήκε τους τρόπους να τα αντιμετωπίσει. Τοποθετώντας τον δημιουργό ως ένα δομικό στοιχείο μεταξύ άλλων που είναι παραγωγοί νοήματος –όπως η έννοια του **είδους** και η κινηματογραφική βιομηχανία– η θεωρία θα μπορούσε να ενδώσει σε μεγαλύτερη ευλυγισία. Τα *Cahiers du cinéma* είχαν επίσης κριτική στάση απέναντι στην ουτοπική έννοια της θεωρίας του δημιουργού, θεωρώντας ότι ο δημιουργός δεν είναι ένα ενοποιημένο και ελεύθερο δημιουργικό πνεύμα και ότι η ταινία ως κείμενο είναι «ένα παιχνίδι εντάσεων, σιωπών και καταστολών» (Caughie, 1981: 128). Έτσι, ο δημιουργός μετατοπίστηκε από το κέντρο του έργου και έγινε τώρα ένα δομικό στοιχείο μεταξύ των άλλων που συνιστούν το φιλικό κείμενο. Αυτή η μετατόπιση επέτρεψε σε άλλες δομές να αναδυθούν – συγκεκριμένα, στις γλωσσικές, κοινωνικές και θεσμικές

2. Περισσότερα σχετικά με την *grande syntagmatique* και το έργο του Christian Metz στο Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 146-51. (Σ.τ.Ε.)

δομές, όπως και στη σχέση του δημιουργού με αυτές. Και, μολονότι στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η τάση ήταν να θεωρείται ακόμα το δομικό στοιχείο «δημιουργός» ως το μείζον, είχε επίσης αναγνωριστεί ότι τα **στούντιο** και οι **όταρ** –μεταξύ άλλων– συνέβαλλαν εξίσου στην παραγωγή νοήματος της ταινίας. Οστόσο, παρέμενε απών από τη συζήτηση ο **θεατής** – το ζήτημα της απόλαυσης και της ιδεολογίας.

Μετά το 1968, τα *Cahiers du cinéma* έκαναν μια πρώτη απόπειρα να εισαγάγουν την ιδεολογία στη συζήτηση, προκειμένου να διερευνήσουν τις ταινίες του Χόλλυγουντ που είτε «αντιστέκονταν» είτε αντανakλούσαν την κυρίαρχη ιδεολογία. (Στη γνωστή και ως «συζήτηση για την ταινία *Ο νεαρός κύριος Lincoln* [*Young Mr Lincoln*]) η ομάδα των *Cahiers* υποστήριξε πως αυτή η ταινία πρόβαλλε τις απόψεις των Ρεπουμπλικάνων ενάντια στα μέτρα του δημοκρατικού New Deal [1933-41] του Ρούζβελτ και προωθούσε τη νίκη των Ρεπουμπλικάνων στις προεδρικές εκλογές του 1940.) Οι συζητήσεις του Althusser περί ιδεολογίας, ιδίως η άποψή του για την έννοια της *έγκλησης*, επέτρεψαν σε δύο περιοδικά, στα *Cahiers* και το βρετανικό *Screen*, να ξεκινήσουν μια έρευνα για τις σχέσεις οθόνης-θεατή. Στη συγκυρία αυτή, και τα δύο περιοδικά αποδέχτηκαν –με την κτηθείσα πλέον εμπειρία– αυτό που αποδείχτηκε ότι είναι μια βαθιά αντιανθρωπιστική ανάλυση για τον τρόπο που προσδιορίζεται ο θεατής. Κατά τον Althusser, ο κρατικός ιδεολογικός μηχανισμός (ΚΙΜ) απευθύνεται στα άτομα ως **υποκείμενα**: δηλαδή, ως προϋπάρχουσες δομές, ο ΚΙΜ λειτουργεί πάνω στη συγκρότηση του ατόμου ως υποκειμένου της ιδεολογίας. Ο ΚΙΜ εμφανίζεται με τη μορφή των θεσμών του κράτους: αστυνομία, κυβέρνηση, μοναρχίες, όλα αυτά είναι ΚΙΜ. Για παράδειγμα: Οι Βρετανοί είναι υποκείμενα στη μοναρχία. Το άτομο είναι συνεπώς δημιούργημα του ΚΙΜ και όχι ένας παράγοντας. Ως υποκείμενο-αποτέλεσμα το άτομο δίνει νόημα στην ιδεολογία, συνοδοιπορώντας μαζί της και πράττοντας σύμφωνα με τις επιταγές της. Λαμβάνει χώρα μια διαδικασία αντικατοπτρισμού, η οποία προσφέρει στο υποκείμενο μια καθουσαστική αίσθηση εθνικής ταυτότητας (του ανήκειν). Η εφαρμογή αυτού του συλλογισμού στον κινηματογράφο σημαίνει ότι, με όρους παραγωγής νοήματος, ο θεατής προσδιορίζεται μέσα στην αίθουσα προβολής ως υποκείμενο-αποτέλεσμα, που εκλαμβάνει ως πραγματικές τις εικόνες που βλέπει στην οθόνη. Έτσι, το νόημα γίνεται αποδεκτό, αλλά δεν δημιουργείται από το ίδιο το υποκείμενο.

Χρειάστηκε να υπάρξει η επίδραση του μετα-στρουκτουραλισμού (βλ. **στρουκτουραλισμός**), της ψυχανάλυσης, του φεμινισμού και της **αποδόμησης**, για να καταστεί τελικά σαφές ότι μία μόνο θεωρία ήταν ανεπαρκής και

ότι αυτό που απαιτούνταν ήταν μια ποικιλία από θεωρίες που θα γονιμοποιούσαν η μία την άλλη. Ο μετα-στρουκτουραλισμός, για τον οποίο δεν είναι εύκολο να βρεθεί ορισμός, μπορεί να ειπωθεί ότι συγκεντρώνει και, κατά κάποιον τρόπο, γονιμοποιεί τις άλλες τρεις θεωρητικές προσεγγίσεις (ψυχανάλυση, φεμινισμό και αποδόμηση). Όπως υποδηλώνει το όνομά του, είναι το γέννημα βαθιάς δυσπιστίας για κάθε ολιστική θεωρία και ξεκινά από τη θέση ότι όλα τα κείμενα έχουν διπλή άρθρωση, **λόγου** και **μη λόγου** (δηλαδή του ειπωμένου και του μη ειπωμένου – *le dit et le non-dit*). Στη θεωρία του δημιουργού, το αποτέλεσμα υπήρξε πολλαπλό: «Η παρέμβαση της **σημειωτικής** και της ψυχανάλυσης “συνέτριψε” μια για πάντα την “ενότητα του δημιουργού”» (Caughie, 1981: 200). Επειδή ο μετα-στρουκτουραλισμός εξετάζει κάθε σχετικό λόγο (του ειπωμένου ή του μη ειπωμένου) που έχει να κάνει με το κείμενο, μπορούν να αναγνωριστούν πολλά περισσότερα πεδία παραγωγής νοήματος. Έτσι, η σημειωτική εισάγει τη θεωρία του κειμενικού υποκειμένου: δηλαδή διάφορες θέσεις υποκειμένων μέσα στην κειμενική διαδικασία, συμπεριλαμβανομένης αυτής του θεατή και του δημιουργού, που όλες παράγουν νόημα. Συνεπώς, η σημειωτική καθιστά επίσης σαφές ότι το κείμενο είναι μια σειρά από **σημεία** που παράγουν νόημα.

Έχοντας προσδιορίσει τη θέση του δημιουργού στο πλαίσιο της κειμενικής διαδικασίας, η θεωρία του δημιουργού μπορεί τώρα να ενταχθεί στο πλαίσιο της θεωρίας της κειμενικότητας. Από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάτι όπως το «καθαρό» κείμενο, η **διακειμενικότητα** (το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης διαφορετικών κειμένων μεταξύ τους) κάθε φιλικού κειμένου πρέπει να θεωρηθεί μείζονος σημασίας, συμπεριλαμβανομένης της διακειμενικότητας στο ζήτημα του δημιουργού. Δηλαδή ο δημιουργός είναι ένα πρόσωπο που συγκροτείται έξω από τον εαυτό του ή την ταινία του: Η ύπαρξη κάποιων χαρακτηριστικών την κάνουν φαινομενικά να ανήκει σε κάποιον σκηνοθέτη και επίσης να έχει επιρροές από άλλες ταινίες κ.λπ. Η ψυχανάλυση εισήγαγε τη θεωρία του σεξουαλικού, κατοπτρικού, διχασμένου υποκειμένου – διχασμένου από το γεγονός της διαφορετικότητας, της απώλειας και του χωρισμού από τη **μητέρα** (βλ. **ψυχανάλυση**). Έτσι, προκύπτουν ερωτήματα για το υποκείμενο: Ποιος είναι το υποκείμενο (το κείμενο, ο δημιουργός, ο θεατής); Ποια είναι τα αποτελέσματα του εκφερόμενου (βλ. **εκφορά**), κειμενικού λόγου (δηλαδή της ταινίας ως δημιουργήματος) πάνω στον θεατή και αυτά του φιλικού κειμένου πάνω στον θεατή; Ποια είναι τα αμφίδρομα αποτελέσματα (της ταινίας πάνω στον θεατή και αντιστρόφως) και η απόλαυση που αποκομίζει η/ο θεατής, καθώς αυτή ή αυτός κινείται εντός και εκτός κειμένου (βλ. **ταύτιση**

θεατή); Η ανάλυση κειμένου σημαίνει επίσης ότι και το περικείμενο πρέπει να αναλυθεί ως προς την παραγωγή νοήματος: τον τρόπο παραγωγής, τον κοινωνικό, πολιτικό και ιστορικό περίγυρο. Τελικά, κανείς δεν μπορεί να μιλήσει για ένα κείμενο διαφανές, φυσικό και αθώο: Συνεπώς, θα πρέπει να αποσυναρμολογηθεί, να αποδομηθεί, έτσι ώστε οι τρόποι αναπαράστασης να γίνουν πλήρως κατανοητοί.

Διακειμενικότητα (intertextuality)

Κυριολεκτικά, ο όρος σημαίνει κείμενα που αναφέρονται σε άλλα κείμενα ή κείμενα στα οποία παρατίθενται προγενέστερα κείμενα. Η διακειμενικότητα είναι μια σχέση ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα κείμενα, που επηρεάζει την ανάγνωση του διακειμένου. Αυτός ο τελευταίος όρος αναφέρεται στο παρόν, υπάρχον κείμενο, το οποίο εν μέρει προέρχεται από την αναφορά σε άλλα κείμενα. Πολλές ταινίες είναι διακειμενικές ως έναν βαθμό – ένα κείμενο αναφερόμενο σε άλλα κείμενα, ένα διακείμενο στο οποίο υπάρχει η παρουσία άλλων κειμένων. Για παράδειγμα, μια ταινία μπορεί να είναι βασισμένη σε ένα πρωτότυπο κείμενο, ένα μυθιστόρημα ή ένα θεατρικό έργο. Το ύφος των πλάνων της ταινίας μπορεί να είναι ζωγραφικό, υπαινικισμένο ζωγραφισμένα κείμενα στα οποία μπορεί να αναφέρεται. **Πλάνα** ή συνδυασμός πλάνων μπορεί να αναφέρονται σε παλαιότερες ταινίες (ως ένα είδος απότισης τιμής σε παλαιότερους σκηνοθέτες). Τα τραγούδια σε μια ταινία αποτελούν ένα διακείμενο. Έτσι, αν ο **σταρ** που υποδύεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο είναι και γνωστός τραγουδιστής, το **κοινό** περιμένει να ακούσει ένα τραγούδι. Αυτή η λειτουργία όμως αναφέρεται σε μια άλλη πλευρά της προσωπικότητας του σταρ, που αναπτύχθηκε έξω από τον κινηματογράφο, και επομένως παραπέμπει σε άλλο κείμενο: αυτό του σταρ ως τραγουδιστή.

Διασκευή (adaptation)

Η διασκευή λογοτεχνικών έργων για τον κινηματογράφο είναι μια παλιά παράδοση. Για παράδειγμα, οι πρώτες κινηματογραφικές διασκευές της Βίβλου, το *Η Ζωή και τα πάθη του Ιησού Χριστού* (*La vie et la passion de Jésus Christ*), παραγωγή σε δεκατρείς σκηνές, των αδελφών Lumière, 1897 και το *Η Ζωή του Χριστού* (*La vie du Christ*) της Alice Guy, 1899. Από το 1910 οι διασκευές των καθιερωμένων λογοτεχνικών συγγραμμάτων έγιναν μια μέθοδος μάρκετινγκ μέσω της οποίας παραγωγοί και αιθουσάρχες μπορούσαν να νομιμοποιή-

βλ. επίσης **μηχανή, βλέμμα, ιδεολογία, Φαντασιακό/Συμβολικό, σκοποφιλία, ραφή, πδονοβλεψία/φρετιχισμός**

Για μια άκρως ενδελεχή, κατανοητή και καλογραμμένη ανάλυση γύρω από το ζήτημα της ιδιότητας του θεατή, βλ. Mayne, 1993. Σχετικά με την ταύτιση του θεατή, βλ. Ellis, 1982. Για εξειδικευμένες κειμενικές αναλύσεις, βλ. Modleski, 1988. Σχετικά με τη γυναικεία-θεατή, βλ. Kaplan, 1983 και Pribham, 1988. Σχετικά με την απήχηση, βλ. Stacey, 1993 και Mayne, 1993, που παρέχει εξαιρετικά βιβλιογραφία.

Θεωρία (theory)

Αυτό το λήμμα περιορίζεται σε μια εύλογα συνοπτική ιστορία της εξέλιξης της θεωρίας από τις αρχές του 20ού αιώνα. Εξειδικευμένα λεπτομερή στοιχεία για τις σημαντικότερες εξελίξεις παρέχονται σε άλλα λήμματα.

Μολονότι δεν υπάρχει πρόθεση για αιτιοκρατική προσέγγιση εδώ, πιστεύουμε ότι ένας ενδεδειγμένος τρόπος σκιαγράφησης της θεωρίας του κινηματογράφου είναι ο διαχωρισμός σε εποχές θεωρητικού πλουραλισμού και θεωρητικού μονισμού. Μπορούμε να προσδιορίσουμε τρεις εποχές: δεκαετίες του 1910-30, περίοδος πλουραλισμού· δεκαετίες του 1940-60, περίοδος αλληπάλληλων μονιστικών θεωριών· και δεκαετίες του 1970-90, επιστροφή στον πλουραλισμό.

Δεκαετίες 1910-30

Σύντομα έγινε αντιληπτό ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μορφή τέχνης. Αναμφίβολα, η φιλμική θεωρία γεννήθηκε στη Γαλλία. Η πρώτη φορά που ο κινηματογράφος αναφέρεται ως τέχνη είναι το 1908, με τις παραγωγές της Film d'Art (με πρώτη τη *Δολοφονία του δούκα της Γκιζης* [*L'Assassinat du duc de Guise*], σε μουσική του Saint-Saëns). Όμως, μία από τις πρώτες απόπειρες ευθυγράμμισης του κινηματογράφου με τις λοιπές τέχνες περιλαμβάνεται στο διαφημιστικό έντυπο του σκηνοθέτη Louis Feuillade για τη σειρά *Le Film esthétique* (1910). Στο μανιφέστο του θέτει το ερώτημα: Εφόσον μια ταινία ζητάει το βλέμμα μας και επομένως έχει ως φυσικούς προπάτορες τη ζωγραφική και το θέατρο, μπορεί πράγματι να μας προσφέρει παρόμοιες αισθητικές απολαύσεις; Αντιλαμβανόταν επίσης τον κινηματογράφο ως τέχνη λαϊκή, αλλά και ως τέχνη οικονομική (μία συνέργεια ανάμεσα στην τεχνολογία και την αισθητική) και ως καλλιτεχνική οικονομία (τέχνη στενά συνδεδεμένη με το κεφάλαιο). Έναν χρόνο αργότερα, ο Ricciotto Canudo δημοσίευσε στη Γαλλία το μανιφέστο του με τίτλο «Η γένεση της Έκτης Τέχνης», όπου καθορίζει

τους δύο κύριους άξονες της συζήτησης που θα απασχολούσε τους θεωρητικούς τη δεκαετία του 1920 και, ως έναν βαθμό, τη δεκαετία του 1930: της συζήτησης γύρω από έναν **ρεαλισμό** του κινηματογράφου αφενός και αφετέρου γύρω από έναν κινηματογράφο «καθαρό», μη αναπαραστατικό, βασισμένο στη μορφή και τον ρυθμό.

Μερικά χρόνια αργότερα, ένας Γερμανός ψυχολόγος, ο Hugo Münsterberg, διατύπωσε την άποψη ότι ο κινηματογράφος δεν απεικονίζει την πραγματικότητα, αλλά μια ψυχολογική και αισθητική διαδικασία που αποκάλυπτε τα νοητικά μας βιώματα. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο η συζήτηση διευρύνθηκε περαιτέρω, κυρίως μεταξύ Γάλλων κριτικών και σκηνοθετών, και αναπτύχθηκε μια προβληματική γύρω από την υψηλή και λαϊκή τέχνη, τον ρεαλιστικό έναντι του **νατουραλιστικού** κινηματογράφου, τις σχέσεις οθόνης-**θεατή**, τα στιλ του **μοντάζ** (συζήτηση έντονα επηρεασμένη από τον **σοβιετικό κινηματογράφο** της δεκαετίας του 1920), την ταυτοχρονία, την **υποκειμενικότητα**, το ασυνείδητο και το **ψυχαναλυτικό** δυναμικό της ταινίας, τον κινηματογράφο του **δημιουργού** έναντι του καθοδηγούμενου από το σενάριο κινηματογράφου, τον κινηματογράφο ως ρυθμό και ως **σημείο**. Τη δεκαετία του 1930, ως επακόλουθο της έλευσης του **ομιλούντος**, το πεδίο μεταποτίστηκε και η έντονη αντιπαράθεση επικεντρώθηκε στο κατά πόσο ο ήχος ήταν κάτι το θετικό ή αρνητικό για την αισθητική του κινηματογράφου. Ορισμένοι κριτικοί ισχυρίστηκαν πως ήταν το αγγελτήριο θανάτου για τον πειραματικό κινηματογράφο, άλλοι όμως θεώρησαν πως ήταν η ευκαιρία για μια νέα ριζοσπαστικοποίηση του κινηματογράφου. Στη δεύτερη περίπτωση, ο κινηματογράφος συνδεόταν με την κοινωνική πράξη (δηλαδή ενεργούσε ως **διαφάνεια** στην κοινωνία και στις αλληλεπιδράσεις της με το άτομο), αλλά ήταν επίσης αποκαλυπτικός ψυχικών καταστάσεων.

Δεκαετίες 1940-60

Είναι η κατεξοχήν περίοδος όπου αναζητήθηκε, ιδίως μετά το 1946, μια ολική θεωρία. Υποθετικά, μπορούμε να πούμε ότι αυτή η επιθυμία για μια ολική θεωρία είναι εύκολα κατανοητή μέσα από το πρίσμα του εβραϊκού και του πυρηνικού ολοκαυτώματος – απέναντι σε τόσο παράλογες πράξεις μόνο ένα ενοποιημένο όραμα μπορεί να προσφέρει το αίσθημα της ασφάλειας και της σταθερότητας. Οι δύο βασικές θεωρίες που αξίζει να αναφέρουμε εδώ είναι, πρώτον, η λεγόμενη **θεωρία του δημιουργού** (δεκαετία του 1950) και, δεύτερον, ο **στρουκτουραλισμός** (δεκαετία του 1960), αν και θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτών των δύο προηγήθηκε η άποψη του Alexandre Astruc (1948) για τον

κινηματογράφο ως γλώσσα (caméra-stylo, όπως τον όρισε). Το να βλέπει κανείς μια ταινία ως κάτι που φέρει τα ίχνη του δημιουργού του (στιλιστικά ή θεματικά) ήταν τόσο περιοριστικό, που παρέβλεπε τις άλλες δομές και πρακτικές παραγωγής που ενυπάρχουν σε μια ταινία (βλ. **θεωρία του δημιουργού**). Επρόκειτο επίσης για συντηρητική, ρομαντική αισθητική, στον βαθμό που ο σκηνοθέτης απομονωνόταν ως η καλλιτεχνική ιδιοφυΐα. Τελικά, ήταν προβληματική άποψη, καθώς εισήγαγε την ιδέα των «μεγάλων» σκηνοθετών.

Ομοίως, ο στρουκτουραλισμός και ο στρουκτουραλισμός του δημιουργού, που «αντικατέστησαν» τη θεωρία του δημιουργού της δεκαετίας του 1960, γνώρισαν δυσκολίες εκείνη την εποχή της «ολικής θεωρίας», που κυριαρχούσε στους μελετητές της αισθητικής. Ο στρουκτουραλισμός ήταν μια θεωρία που, όπως πίστευαν, μπορούσε να εφαρμοστεί σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνίας και του πολιτισμού. Κατέληξε ωστόσο σε έναν άκαμπο φորμαλισμό, που εξοβέλιζε κάθε συζήτηση για απόλαυση στη θέαση. Μολονότι αυτή η θεωρία έδινε την εντύπωση πως αποκάλυπτε τις κρυμμένες δομές της κινηματογραφικής δημιουργίας (τρόπους παραγωγής, επιρροή των **σταρ** στις επιλογές, κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο της παραγωγής κ.ο.κ.), στην πραγματικότητα συνέχιζε να εστιάζει στον σκηνοθέτη και το προϊόν του – εξού και ο όρος στρουκτουραλισμός του δημιουργού. Ο σημαντικότερος θεωρητικός αυτού του ρεύματος όσον αφορά τον κινηματογράφο ήταν ο σημειωτιστής Christian Metz (1971 και 1972), που επινόησε ένα γλωσσολογικό πρότυπο το οποίο ερμήνευε όλα τα επιμέρους στοιχεία της φιλμικής σύνθεσης – σχεδόν μια γραμματική του κινηματογράφου (βλ. **σημειωτική**). Ανάλυση μιας ταινίας με αυτόν τον τρόπο σήμαινε ότι ο κριτικός μπορούσε να αξιολογήσει κατά τρόπο επιστημονικό και αντικειμενικό μια ταινία και, συνάμα, να προσδιορίσει αν μια συγκεκριμένη ταινία ήταν σύμφωνη με το ύφος του σκηνοθέτη της. Το επίκεντρο συνεπώς βρισκόταν στις κρυμμένες δομές και τους κώδικες του κειμένου και, υπό την έννοια αυτή, απαντούσε στο ερώτημα πώς δημιουργήθηκε ένα κείμενο, αλλά όχι τι σήμαινε. Έτσι, τελικά, το περιοριστικό στοιχείο αυτής της ολικής θεωρίας ήταν ο φորμαλισμός της (για πληρέστερη εξέταση, βλ. **στρουκτουραλισμός**).

Δεκαετίες 1970-2000

Η ολική θεωρία κατέστησε προφανές το γεγονός ότι μία και μόνη θεωρία δεν επαρκούσε για να εξηγήσει και να αναλύσει μια ταινία. Σε αυτή την ολική θεωρία πώς θα μπορούσε κάποιος να μιλήσει, για παράδειγμα, για τη σχέση **θεατή-κειμένου**; Ωστόσο, εμπειρείχε και χρήσιμα στοιχεία. Εξού και ο όρος **μετα-στρουκτουραλισμός**. Η ψυχανάλυση και η σημειωτική, στη στρουκτου-

ραλιστική τους φάση, ξεκίνησαν να διαρρηγνύουν την έννοια της ενότητας του δημιουργού. Οι συνέπειες της θεωρίας της **αποδόμησης**, που επεξεργάστηκε ο Jacques Derrida γύρω στο 1967, συνέβαλαν στα υπόλοιπα. Η αποδόμηση συνέδραμε στον επαναπροσδιορισμό του επίκεντρου της θεωρητικής συζήτησης σε ένα πλουραλιστικό πλαίσιο. Κατ' ουσίαν, η αποδόμηση ορίζει ότι ένα κείμενο δεν είναι διαφανές, φυσικό ή αθώο και συνεπώς θα πρέπει να αποσυναρμολογηθεί, να αποδομηθεί. Η μη διαφάνεια πρέπει να διερευνηθεί, ώστε να φανεί πόσα άλλα κείμενα όντως υπάρχουν – τα οποία παράγουν όλα νόημα. Δεν υπάρχει πλέον μία και μοναδική ανάγνωση ενός κειμένου ούτε υπάρχει και κάποια τελική ανάγνωση.

Ο μετα-στρουκτουραλισμός λοιπόν κατάφερε διάφορα πράγματα. Προσδιόρισε τη θέση του δημιουργού εντός της κειμενικής διαδικασίας – ο δημιουργός ήταν πλέον μια φιγούρα συγκροτούμενη έξω από την ταινία του (μια ασυγκρίτως λιγότερο αυταρχική άποψη). Προσδιόρισε τη σημασία της **διακειμενικότητας** – τις επιδράσεις διαφόρων κειμένων αναμεταξύ τους. Δεν υπάρχει πλέον «καθαρό» κείμενο, όλα τα κείμενα έχουν διακειμενικές σχέσεις με άλλα. Όσον αφορά μια ταινία, αυτό σημαίνει σχέσεις με άλλες ταινίες και, ασφαλώς, με τα «αόρατα» κείμενα, όπως οι τρόποι παραγωγής, η δυναμική μεταξύ των ηθοποιών, του συνεργείου και του σκηνοθέτη κ.ο.κ. Ο μετα-στρουκτουραλισμός προσδιόρισε επίσης το γεγονός ότι μια ταινία έχει **ιδεολογικές** επιδράσεις, συνεπώς εμφανίζεται το ζήτημα του **υποκειμένου** (ποιο είναι το υποκείμενο: το κείμενο, ο δημιουργός, ο θεατής;). Αυτό που επίσης εμφανίζεται είναι το αποτέλεσμα του **εκφερόμενου** κειμένου (η ταινία ως απόδοση) στον θεατή. Σε τελευταία ανάλυση, ο μετα-στρουκτουραλισμός διέυρνε την κειμενική ανάλυση σε έναν πλουραλισμό προσεγγίσεων που δεν συρρικνώνουν το κείμενο στο καθεστώς ενός αντικειμένου έρευνας, αλλά το αντιμετωπίζουν ως πολλαπλό υποκείμενο αυτών που το διαβάζουν, το γράφουν ή το παράγουν.

Στις αγγλοσαξονικές χώρες το άλλο σημαντικό πεδίο της θεωρίας του κινηματογράφου, η **φεμινιστική θεωρία κινηματογράφου**, συνέδραμε στην εξέλιξη της συζήτησης από κοινού με διάφορες καινούριες γραμμές έρευνας. Το συνολικό ζήτημα της **υποκειμενικότητας** με βάση το φύλο και της **επενέργειας**, που είχε να θιγεί από τη δεκαετία 1920, τέθηκε εκ νέου. Το ποιος είναι ο φορέας του **βλέμματος**, εντός και εκτός της οθόνης, υπήρξε θεμελιώδες ζήτημα που εμφανίστηκε εν προκειμένω. Το **είδος** και το **φύλο** προκάλεσαν επίσης έναν προβληματισμό: Εφόσον ορισμένες ταινίες απευθύνονται σε συγκεκριμένο φύλο (για παράδειγμα, το **γούστερν** σε άνδρες, το **μελόδραμα** σε γυναίκες), ποιες ήταν οι ιδεολογικές διεργασίες και ποιες οι σχέσεις θεα-

τή-κειμένου ανάλογα με το είδος στο οποίο ανήκε η ταινία; Επιπλέον, δεδομένης της φαινομενικής υποκειμενικότητας με βάση το φύλο, τι μπορεί να ειπωθεί για την απόλαυση της θέασης;

Θηλυκή μεταμφίεση (female masquerade)

Κατά βάση, θηλυκή μεταμφίεση σημαίνει επίδειξη υπερθηλυκότητας. Χρειάζεται να γίνει κατανοητό πώς προκύπτει και πώς χρησιμοποιείται αντιουμβρατικά, καθώς είναι ιδιαίτερα χρήσιμη ως έννοια, όταν διερευνούμε τα είδη που προβάλλουν έντονα τις γυναίκες πρωταγωνίστριες, όπως το **φιλμ νουάρ**. Πράγματι, στο φιλμ νουάρ η θηλυκή μεταμφίεση είναι σημαντικός παράγοντας του χαρακτήρα της μοιραίας γυναίκας – μολονότι δεν είναι βεβαίως το μόνο κινηματογραφικό είδος όπου συμβαίνει αυτό (το ίδιο συμβαίνει στα **μελοδράματα** και στα **μιούζικαλ**). Ουσιαστικά, υπάρχουν δύο τρόποι να κατανοήσουμε τον όρο. Πρώτον, σε ψυχαναλυτικό πλαίσιο, η μεταμφίεση λειτουργεί ως απάρνηση της διαφορετικότητας. Κατά τη φροϋδική και τη λακανική **ψυχανάλυση**, ο φόβος ευνουχισμού του άνδρα από τη γυναίκα τον οδηγεί σε δύο μεγάλες στρατηγικές ελέγχου του γυναικείου σώματος (βλ. **νδονοβλεψία/φетиχισμός**). Η ανδρική επιθυμία καταστολής του θηλυκού τον οδηγεί σε υπερεπένδυση σε ορισμένα σημεία του γυναικείου σώματος. Αυτό επιτρέπει στον άνδρα να φетиχοποιεί ευκολότερα τη γυναίκα μορφή. Τα υπερτονισμένα σημεία του γυναικείου σώματος τραβούν την προσοχή και με αυτόν τον τρόπο μπορεί να αποκτήσουν υπέρμετρο νόημα. Σε αυτά ακριβώς τα σημεία το αρσενικό μπορεί να αναζητήσει τον κρυμμένο φαλλό και να συλλάβει, για παράδειγμα, στις γόβες στιλέτο και στο μακρύ, εφαρμοστό, μαύρο φόρεμα (ή στα γάντια ή στην πίπα του τοιγάρου) μια προβολή της δικής του φαλλικής ύπαρξης. Αυτή η φетиχιστική διαδικασία αποσκοπεί στο να καταστήσει ακίνδυνο το γυναικείο σώμα. Έτσι, στο τέλος, μεταμφιεζόμενη σε υπερθηλυκή, η γυναικεία μορφή στο πλαίσιο αυτής της φетиχιστικής σχέσης τελικά μεταμφιέζεται σε φαλλική.

Όμως, για να λειτουργήσει πλήρως αυτή η καταστολή, η γυναίκα πρέπει να συνεργήσει σε αυτή την κατάσταση. Και συνεργεί, για να επιβιώσει εντός της πατριαρχικής κοινωνίας. Έτσι, η θηλυκή μεταμφίεση είναι το βασικό εργαλείο αυτής της συνέργειας. Δηλαδή η γυναίκα συνεργεί με τον άνδρα υπερτονίζοντας τα θηλυκά χαρακτηριστικά της – πρωτίστως, μέσω του κώδικα ένδυσής της, αλλά και των χειρονομιών της. Παρόλο που, κατά μία έννοια, φοράει εν γνώσει της μια μάσκα (Doane, 1982).

Ακριβώς σε αυτό το σημείο η λειτουργία της μεταμφίεσης αρχίζει να ανοί-

Φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου (feminist film theory)

Μολονότι υπήρχαν σκηνοθέτιδες ήδη από τη δεκαετία του 1920, και παλαιότερα (βλ. Hayward, 1992), που αποδεικνύουν την καταλληλότητα της κάμερας ως μέσου έκφρασης της γυναικείας **υποκειμενικότητας** από την ίδια τη γυναίκα, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου εμφανίστηκε στην πλήρη της μορφή μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ως αποτέλεσμα του δεύτερου κύματος του φεμινισμού – το πρώτο ήταν το κίνημα των Σουφραζιστών και Σουφραζετών στις αρχές της δεκαετίας του 1900. Αυτό το δεύτερο κύμα κυριάρχησε στον ακαδημαϊκό και δημοσιογραφικό κόσμο σε ολόκληρη τη Δύση και στην Αυστραλία και πολύ γρήγορα άρχισε να παράγει κείμενα σχετικά με τα γυναικεία ζητήματα, κείμενα τόσο σημαντικά, ώστε να διδάσκονται στα πανεπιστήμια – συμπεριλαμβανομένων των σπουδών κινηματογράφου. Πράγματι, καμία συζήτηση γύρω από τον κινηματογράφο (ή και την τηλεόραση) δεν μπορούσε να αγνοήσει τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, η οποία από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 επηρέασε έντονα τις κινηματογραφικές σπουδές, αρχίζοντας από το ζήτημα της αναπαράστασης του **φύλου**. Ουσιαστικά, μέχρι σήμερα μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιόδους στην εξέλιξη αυτής της θεωρίας: τις αρχές της δεκαετίας του 1970· τα μέσα της δεκαετίας του 1970 έως τις αρχές του 1980· τα μέσα της δεκαετίας του 1980 έως σήμερα. Τα ακόλουθα τρία υποκεφάλαια σκιαγραφούν την ιστορία και τις απόψεις εκείνων των περιόδων και εξετάζουν τον αντίκτυπο της κάθε περιόδου, καθώς και τα συνακόλουθα προβλήματα και συμπεράσματα, προ-άγοντας περαιτέρω την αντιπαράθεση των απόψεων.

Φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, 1968-74

Αν και χρησιμοποιούμε τον όρο «φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου», η Annette Kuhn (1982: 72) ορθά επισημαίνει ότι δεν υπάρχει μία και μόνη θεωρία, αλλά μάλλον μια σειρά «προοπτικών». Η λογική αυτής της άποψης εντοπίζεται σε δύο γεγονότα που συνδέονται άμεσα με το δεύτερο κύμα του φεμινισμού. Το πρώτο είναι ένα σύγχρονο γεγονός, απόρροια της δεκαετίας του 1960. Το δεύτερο βασίζεται σε μια πιο μακρόχρονη θεώρηση της ιστορίας. Οι γυναίκες (περισσότερο οι φοιτήτριες), που ριζοσπαστικοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1960 μέσω των πολιτικών συζητήσεων και της αποκαλούμενης σεξουαλικής απελευθέρωσης, αντιδρούσαν στο να τοποθετούνται σε δεύτερη μοίρα, μετά τους άνδρες, στον πνευματικό –και πολλές φορές βίαιο (όπως στις ΗΠΑ)– αγώνα για την πολιτική αλλαγή. Ο ριζοσπαστισμός, ο οποίος κορυφώθηκε και στη συνέχεια κατέρρευσε το 1968, δεν κατάφερε

να επιφέρει οποιαδήποτε ουσιαστική αλλαγή για τις γυναίκες, με αποτέλεσμα εκείνες να συγκροτήσουν ομάδες αφύπνισης, που εμφύχωναν τις γυναίκες προς τη δημιουργία του γυναικείου κινήματος. Από πνευματική σκοπιά, αυτή η απόρριψη του ανδρικού ριζοσπαστισμού μπορεί επίσης να ερμηνευθεί ως απόρριψη της επιδίωξης μιας «ολικής θεωρίας», όπως, για παράδειγμα, η ολική επίδραση του **στρουκτουραλισμού** (η κυρίαρχη διαμάχη της δεκαετίας του 1960), αν και, όπως θα δούμε, οι φεμινίστριες δεν θα απορρίψουν κάποιες από τις θεμελιώδεις αρχές του στρουκτουραλισμού. Μάλιστα, συμμετείχαν ενεργά στη μεταστροφή εκείνης της συζήτησης προς μια πιο πλουραλιστική εκδοχή του **μετα-στρουκτουραλισμού**.

Το δεύτερο γεγονός ήταν, κατά κάποιον τρόπο, αποτέλεσμα του πρώτου. Εξετάζοντας όσα τους είχαν συμβεί στην πρόσφατη ιστορία, οι γυναίκες κατάλαβαν ότι έπρεπε να κοιτάξουν μακρύτερα και πιο επισταμένα στην ιστορία των γυναικών και από πολλές προοπτικές. Ο ορισμός του φεμινισμού της Annette Kuhn, εν προκειμένω, συνοψίζει εύστοχα πώς ο φεμινισμός και η επακόλουθη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου συντίθεται από ορισμένες τάσεις, ανυδρώντας έτσι στο ακλόνητο της «μιας και μόνης θεωρίας»: «[Ο φεμινισμός είναι] μια σειρά πολιτικών πρακτικών βασισμένων στην ανάλυση της κοινωνικο-ιστορικής θέσης των γυναικών ως υποταγμένων, καταδυναστευόμενων ή θυμάτων εκμετάλλευσης στο πλαίσιο των κυρίαρχων τρόπων παραγωγής (όπως ο καπιταλισμός) ή/και από τις κοινωνικές σχέσεις της πατριαρχίας ή της ανδρικής κυριαρχίας» (1982: 4). Κατ' επέκταση, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου είναι επομένως πολιτική. Και από πολύ νωρίς έθεσε το ζήτημα της ανάλυσης, από διαφορετικές προοπτικές, της κατασκευασμένης εικόνας της γυναίκας από τον **κυρίαρχο κινηματογράφο**. Όπως θα δούμε, στην παρούσα συγκυρία, οι διαφορές των προοπτικών είναι εντονότερες μεταξύ των φεμινιστριών εκατέρωθεν του Ατλαντικού.

Η επίδραση αυτής της πρώτης περιόδου της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου ήταν η μεταστροφή της συζήτησης για τη θεωρία του κινηματογράφου από την **τάξη** στο φύλο. Οι φεμινιστές κινηματογραφικοί κριτικοί εξέτασαν το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας και την αναπαράσταση των γυναικών στις κινηματογραφικές εικόνες ως τον τόπο/θέαμα ή το αντικείμενο ανταλλαγής μεταξύ ανδρών. Τότε, το επίκεντρο αυτών των αναλύσεων ήταν αποκλειστικά ο **χολλυγουντιανός** κινηματογράφος και είχαν τη σοβαρή συνέπεια της απόρριψης ταινιών, οι οποίες προηγουμένως είχαν αναγορευθεί σε ταινίες **δημιουργών** εξαιτίας της ανδροκεντρικής τους άποψης και της θεώρησης της γυναίκας ως αντικειμένου. Υποδειγματικό αυτής της προ-

σέγγισης ήταν το βιβλίο *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) της Molly Haskell. (Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτός που επινόπησε τον όρο *θεωρία του δημιουργού* ήταν ο Andrew Sarris, σύζυγος της Haskell – βλ. **δημιουργός**). Στο βιβλίο της η Haskell, Αμερικανίδα δημοσιογράφος, έκανε δύο πολύ σημαντικές επισημάνσεις. Πρώτον, υποστήριξε ότι η ταινία αντανakλά την κοινωνία και το αντίστροφο και συνεπώς αντανakλά την **ιδεολογική** και κοινωνική διαμόρφωση των γυναικών, οι οποίες είτε θεωρούνται αξιοσέβαστες (όπως η Παρθένας) είτε σπλητεύονται (όπως η πόρνη). Δεύτερον, στην ανάλυσή της για τον χολλυγουντιανό κινηματογράφο των δεκαετιών του 1930 και του 1940 προέβη στη σημαντική διάκριση μεταξύ **μελοδράματος** και γυναικείων ταινιών – οι τελευταίες, όπως επισήμανε, προορίζονται ειδικά για γυναίκες. Το δεύτερο σημείο, εκείνο του κεντρικού ρόλου της γυναίκας-πρωταγωνίστριας και της γυναίκας-θεατή, οδήγησε σε μια ανανεωμένη και διαφορετική εστίαση στο **φύλο** και στις πιθανές αισθητικές και πολιτικές συνέπειες της διαφοράς των φύλων. Αυτό το σημαντικό σημείο ήταν ένα από εκείνα που αναπτύχθηκαν τη δεύτερη περίοδο της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου. Προς το παρόν όμως ας εστιάσουμε στο πρώτο σημείο, εφόσον ήταν ένα από εκείνα που αποκάλυψαν διαφορές όσον αφορά τις φεμινιστικές αντιλήψεις εκατέρωθεν του Ατλαντικού.

Στις ΗΠΑ, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η Molly Haskell, η Marjorie Rosen (1973) και η Joan Mellen (1974) ήταν οι τρεις εξέχουσες φεμινίστριες που έγραψαν για τις αναπαραστάσεις των γυναικών στον κινηματογράφο. Η προσέγγιση που υιοθέτησαν ήταν κοινωνιολογική και εμπειρική – πράγμα που ήταν σύμφωνο με την επικρατούσα κατάσταση της κινηματογραφικής κριτικής στις ΗΠΑ τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η κριτική τους προσέγγιση αποσκοπούσε στο να εκθέσει την παραποίηση των γυναικών στον κινηματογράφο και το πέτυχε, αλλά με ειδικό τρόπο. Με συνέπεια προς μια κοινωνιολογική-εμπειρική προσέγγιση που αποσκοπεί στο να καταλογίσει –να ορίσει νοήματα βασισμένα σε γεγονότα– υπέθεσαν την ύπαρξη μιας θηλυκής ουσίας που είχε κατασταλεί από την πατριαρχία. Δηλαδή η ανάλυσή τους προ-έθετε μια προκαθορισμένη έμφυλη ταυτότητα, μια διαφορά. Με απλά λόγια, υποστήριζαν πως «είναι γεγονός ότι οι γυναίκες αναπαριστάνονται σε εικόνες είτε ως παρθένες είτε ως πόρνες, διότι αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο η πατριαρχική κοινωνία απεικονίζει τις γυναίκες».

Εκ των υστέρων, αυτό το συμπέρασμα φαίνεται σήμερα αρκετά περιοριστικό. Παραμένει όμως το γεγονός ότι αυτά τα πορίσματα αποτέλεσαν ένα πρώτο σημαντικό στάδιο. Στο μεταξύ, στην Ευρώπη (ιδίως στο Ηνωμένο Βα-

σίλειο) αυτή η ουσιαστική συζήτηση επέφερε τρία μείζονα προβλήματα για τις φεμινίστριες θεωρητικούς του κινηματογράφου, μεταξύ των οποίων οι Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook και Annette Kuhn. Οι συγκεκριμένες φεμινίστριες επηρεάστηκαν από την πιο επιστημονική και σαφώς αντι-εμπειρική προσέγγιση που πρόσφερε η **σημειωτική** και ο στρουκτουραλισμός. Υποστήριξαν ότι η ουσιοκρατική ανάλυση προϋπέθετε, πρώτον, ότι όλες οι γυναίκες διαθέτουν την έμφυτη ικανότητα να κρίνουν την αυθεντικότητα της αναπαράστασης των γυναικών στον κινηματογράφο και, δεύτερον, ότι όλες οι σκηνοθέτιδες ήταν φεμινίστριες. Και το σημαντικότερο, επισήμαναν ότι η πίστη σε μια καθορισμένη γυναικεία ουσία σήμαινε μια πλάγια νομιμοποίηση της πατριαρχίας. Αποδεχόμενες την καθορισμένη γυναικεία ουσία ως προκαθορισμένη «δεδομένη τάξη πραγμάτων», σιωπηρά, αποδέχονταν επίσης και τη «φυσικότητα» της πατριαρχικής τάξης (Lapsley και Westlake, 1988: 25). Οι Βρετανίδες φεμινίστριες, συμφωνώντας με τις αλτουσεριανές γραμμές, επισήμαναν ακόμη ότι μια ταινία και παρήγε ιδεολογία και ήταν προϊόν ιδεολογίας και επιπλέον ότι –με τον ίδιο τρόπο που ο Althusser θεωρούσε ότι το **υποκείμενο** ήταν κατασκευάσμα υλικών δομών– και ο **θεατής**, όταν παρακολουθεί την ταινία, είναι ένα δομημένο υποκείμενο. Είχαν ωριμάσει οι συνθήκες για τη μετάβαση από μια περιστασιακή και απλοποιητική συζήτηση σε μια πιο σύνθετη θεώρηση. Ο ιστορικός υλισμός (μια ανάλυση των υλικών όρων εντός των ιστορικών πλαισίων, όπου η γυναίκα τοποθετείται στην πραγματική της θέση), η σημειωτική και η **ψυχανάλυση** ήταν τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για μια διερεύνηση πέρα από τα τρέχοντα επιφανειακά πορίσματα και την προβληματική που ανέπτυξαν οι Αμερικανίδες ειδικοί.

Παρά τις επικρίσεις αυτές, το έργο των Haskell, Mellen και Rosen αποτελούσε μια σημαντική πρώτη παρέμβαση που είχε σημαντικά αποτελέσματα. Αφού εκείνες εντόπισαν την κατάσταση των πραγμάτων, το επόμενο βήμα ήταν να βρουν πώς προέκυψε αυτή η κατάσταση και, στη συνέχεια, πώς να την αλλάξουν. Κατέληξαν στον ορισμό τριών βασικών προσεγγίσεων, για να επιτύχουν αυτή την αποκαλυπτική και επακόλουθη αλλαγή του τρόπου με τον οποίο «κατασκευάζεται» η γυναίκα στον κινηματογράφο. Πρώτον, υπήρξε η ανάγκη για θεωρητική ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ο εμπορικός κινηματογράφος «κατασκευάζει» τη γυναίκα και τη θέση της γυναίκας· δεύτερον, κριτική ανάλυση του έργου των σκηνοθετριών· και, τρίτον –ως σημείο σύγκλισης των δύο προηγούμενων σημείων–, την καθιέρωση και εφαρμογή φεμινιστικών κινηματογραφικών πρακτικών.

ρίοδο είναι ότι οι γυναίκες είχαν παρουσία σε όλα τα πεδία του κινηματογραφικού θεσμού. Το 1972 γίνονται τα πρώτα φεστιβάλ φεμινιστικού κινηματογράφου στις ΗΠΑ και το Ηνωμένο Βασίλειο. Οι σκηνοθέτιδες συγκρότησαν κολεκτίβες, για να στρέψουν τις γυναίκες προς τη σκηνοθεσία (για παράδειγμα, η Γυναικεία Κινηματογραφική Ομάδα του Λονδίνου, που συστάθηκε το 1972). Το *Women and Film* (*Γυναίκες και Κινηματογράφος*), το πρώτο περιοδικό φεμινιστικού κινηματογράφου, κυκλοφόρησε επίσης στις ΗΠΑ την περίοδο 1972-5. Το επόμενο στάδιο συνεπώς διέθετε ήδη μια ισχυρή κληρονομιά, καθώς ξεκινούσε τη θεμελίωση νέων πρωτοπόρων πρακτικών.

Φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, 1975-83

Το 1972 οι Claire Johnston, Laura Mulvey και Linda Myles οργάνωσαν το Women's Event στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Εδιμβούργου. Παράλληλα, η Johnston μοίρασε ένα φυλλάδιο με τίτλο *Σημειώσεις για τον γυναικείο κινηματογράφο*, δημοσιευμένο το 1973, το οποίο περιείχε ένα δικό της πρωτοποριακό δοκίμιο: «Ο γυναικείος κινηματογράφος ως **αντι-κινηματογράφος**». Αυτό το κείμενο ήταν ένα από τα πρώτα που κατέστησαν σαφές ότι δεν μπορούν να αγνοηθούν οι λειτουργίες του κινηματογραφικού κειμένου. Για να αλλάξει ο κινηματογράφος και να δημιουργηθεί ο γυναικείος κινηματογράφος, η Johnston υποστήριξε ότι θα πρέπει αρχικά να γίνουν κατανοητές οι ιδεολογικές λειτουργίες που ενυπάρχουν στις πρακτικές του μείνστριμ κινηματογράφου. Ο στόχος ήταν να καθοριστούν, αφενός, ο «τρόπος» της γυναικείας αναπαράστασης και, αφετέρου, η «επίδραση» της θέσης των γυναικών στη διαδικασία κατασκευής νοήματος. Σχετικά με τον «τρόπο», πρωταρχική σημασία είχε μια ανάγνωση της **εικονογραφίας** της **εικόνας**. Πώς ήταν καθραρισμένη, φωτισμένη, ντυμένη κ.ο.κ. η γυναίκα; Σχετικά με την «επίδραση», πρωταρχικής σημασίας ήταν η θέση της γυναίκας στη δομή της **αφήγησης**. Στην πρώτη περίπτωση, αυτό που χρειαζόταν ήταν μια ανάγνωση της εικόνας ως **σημείου**, μια ανάγκη να γίνουν κατανοητές οι **καταδηλώσεις και συμπαραδηλώσεις** της εικόνας. Στη δεύτερη περίπτωση, έπρεπε να διερευνηθεί η ψυχολογία της αφήγησης: Για ποιον λόγο, κατ' επανάληψη, τόσες πολλές αφηγήσεις στον μείνστριμ κινηματογράφο απεικονίζουν τη γυναίκα ως αντικείμενο της επιθυμίας του ήρωα που ακολουθεί την **οιδιπόδεια τροχιά** του; Η κίνηση της κάμερας και ο **φωτισμός** καθιστούν σαφές ότι η γυναίκα είναι μια μορφή πάνω στην οποία ο άνδρας μπορεί να εναποθέσει τις φαντασιώσεις του. Αυτές είναι λοιπόν οι κειμενικές λειτουργίες που οικοδομούν την ιδεολογία, την οποία, όπως υποστηρίζει η Johnston, πρέπει να κατανοήσουμε μέσω μιας **αποδόμησης** των τρό-

πων παραγωγής, που, με τη σειρά της, μας οδηγεί σε μια παράθεση των κινηματογραφικών και αφηγηματικών κωδίκων. Μόνο τότε μπορεί να γίνει εφικτός ένας ανθιστάμενος αντι-κινηματογράφος. Αξίζει να αναφέρουμε ένα απόσπασμα από τον επίλογο του κειμένου της, προκειμένου να επισημάνουμε ότι ο κινηματογράφος στον οποίο προσβλέπει δεν βασίζεται στον αναστοχασμό ούτε **τοποθετεί σε πρώτο πλάνο** τους όρους μόνο της κινηματογραφικής παραγωγής (κάτι στο οποίο αναφέρεται ως πολιτική ταινία), αλλά είναι ένας κινηματογράφος βασισμένος στη γυναικεία **φαντασία και επιθυμία**:

«θα πρέπει να αναπτυχθεί μια στρατηγική που θα συμπεριλαμβάνει και την έννοια των ταινιών ως πολιτικού εργαλείου και τον κινηματογράφο ως ψυχαγωγία. Για μεγάλο χρονικό διάστημα, και τα δύο θεωρούνταν δύο αντίθετοι πόλοι με ελάχιστα κοινά σημεία. Για να καταπολεμήσουμε την αντικειμενοποίησή μας στον κινηματογράφο, οι συλλογικές φαντασιώσεις μας πρέπει να απελευθερωθούν: Ο γυναικείος κινηματογράφος πρέπει να ενσωματώνει τη λειτουργία μέσω της επιθυμίας: Ένας τέτοιος στόχος απαιτεί τη χρήση του ψυχαγωγικού κινηματογράφου. Συνεπώς, οι ιδέες που απορρέουν από τον ψυχαγωγικό κινηματογράφο πρέπει να διαποτίζουν την πολιτική ταινία και οι πολιτικές ιδέες πρέπει να διαποτίζουν τον ψυχαγωγικό κινηματογράφο: μια διττής κατεύθυνσης διαδικασία». (Johnston, 1976: 217)

Αυτή η θαυμάσια συνταγή, που φέρνει σε πρώτο πλάνο τις κινηματογραφικές πρακτικές και τη γυναικεία **υποκειμενικότητα**, θα επέφερε, κατά την Johnston, ένα ρήγμα μεταξύ ιδεολογίας και κειμένου – μια μετατόπιση που θα δημιουργούσε έναν χώρο για την ανάδυσση του γυναικείου κινηματογράφου.

Το άλλο ανατρεπτικό δοκίμιο της ίδιας περιόδου ήταν το «Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος» (1975) της Laura Mulvey. Η Mulvey επικεντρώθηκε λιγότερο στις κειμενικές λειτουργίες στο εσωτερικό της ταινίας και περισσότερο στις κειμενικές σχέσεις μεταξύ οθόνης και **θεατή**. Αυτό το σημαντικό κείμενο θεωρείται το θεμελιώδες δοκίμιο της ψυχαναλυτικής φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου. Δεδομένου ότι το ζήτημα αυτό εξετάζεται διεξοδικότερα στο λήμμα για τον **θεατή**, θα περιοριστούμε εδώ σε μια συνοπτική παρουσίαση. Στο δοκίμιο αυτό, η Mulvey επιδιώκει να εξετάσει το ζήτημα του γυναικείου κοινού εντός του κινηματογραφικού **μηχανισμού**. Εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο κινηματογράφος, μέσα από τους **κώδικες και τις συμβάσεις** του, για να συγκροτήσει τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η γυναίκα, αρχίζοντας από την οπτική γωνία του άνδρα μέσα στην ταινία και, στη συνέχεια, του θεατή που ταυτίζεται με τον άνδρα πρωταγωνιστή. Περιγράφει αυτή τη διαδικασία θέασης ως **σκοποφι-**

λία – απόλαυση της θέασης. Όμως, θέτει επίσης το ερώτημα τι συμβαίνει στη γυναίκα-θεατή, δεδομένου ότι η αφήγηση του **κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου** είναι πρωτίστως εκείνη της οιδιπόδειας τροχιάς και εφόσον αυτή η τροχιά συνδέεται στενά με τις αντιλήψεις και φαντασιώσεις των ανδρών για τις γυναίκες. Πώς αποκομίζει η γυναίκα την οπτική απόλαυση; Η Mulvey καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα θα πρέπει είτε να ταυτίζεται με την παθητική θέση της ηρώιδας στην οθόνη είτε, εάν αποκομίζει απόλαυση, θα πρέπει να θεωρεί δεδομένη μια ανδρική στάση. Αυτό το εσκεμμένα επιθετικό δοκίμιο αποτέλεσε αντικείμενο έντονων αντιδράσεων από φεμινίστριες κριτικούς. Ακολουθεί λεπτομερής ανάλυση της εξέλιξης αυτής της συζήτησης. Προς το παρόν, ας εξετάσουμε την τρίτη πτυχή του θεωρητικού έργου αυτής της περιόδου: την κειμενική ανάλυση.

Στις ΗΠΑ ειδικότερα, οι φεμινίστριες έστρεψαν την προσοχή τους στις αναλύσεις των κειμενικών λειτουργιών στον κινηματογράφο και του ρόλου τους στη συγκρότηση της ιδεολογίας. Τα δοκίμια στο σημαντικό περιοδικό *Camera Obscura* – που κυκλοφόρησε το 1976 από μια ομάδα που αποσχίστηκε από το παλαιότερο συλλογικό περιοδικό *Women and Film*– συνέβαλαν στην αποκάλυψη των ιδεολογικών λειτουργιών της πατριαρχίας και μέσω εφαρμογών των στρουκτουραλιστικο-ψυχαναλυτικών θεωριών κατέδειξαν πώς οι αφηγηματικοί κώδικες και συμβάσεις στηρίζουν την πατριαρχική ιδεολογία όσον αφορά την εξαρτητοποίηση και τον έλεγχο των γυναικών. Η κειμενική ανάλυση εστιάστηκε στις αφηγηματικές στρατηγικές και ειδικότερα ανέπτυξε το ζήτημα του είδους και του ρόλου του στη διάρθρωση της υποκειμενικότητας – ένα σημείο που, όπως είδαμε, έθιξε η Molly Haskell, για να προβεί στη διάκριση μεταξύ μελοδράματος και γυναικείων ταινιών.

Η παρέμβαση της ψυχανάλυσης και του φεμινισμού έφερε το μελόδραμα και τις γυναικείες ταινίες στο προσκήνιο της κριτικής, εστιάζοντας στον **συνεχή λόγο** που κατασκευάζει τη συμβολική θέση «της γυναίκας και της μητρότητας». Το **γουέστερν** επίσης έγινε αντικείμενο ανάλυσης. Η κυριαρχία μιας προβληματικής στην αφήγηση που καθορίζεται από το αρσενικό, ο ρόλος των γυναικών ως απλών μοχλών για την ανδρική δράση και επιλογή και, τέλος, η αντι-οιδιπόδεια τροχιά τόσο πολλών πρώων του γουέστερν – όλες αυτές οι αφηγηματικές στρατηγικές έρχονται στο φως. Για ποιον λόγο τόσο πολλοί καουμπόδες φεύγουν καβάλα στο πλιοβασίλεμα αφήνοντας «τη γυναίκα» πίσω; Το **φιλμ νουάρ** ήταν ένα άλλο είδος, το οποίο, υπό ενδελεχή εξέταση, δεν μπορεί να κρύψει την κυριαρχία μιας ανδρικής υποκειμενικότητας, της οποίας το **βλέμμα**, ενεργοποιημένο από τον φόβο του ευνουχισμού,

είτε φετιχοποιεί τις «απειλητικές» επικίνδυνες γυναίκες μετατρέποντάς τες σε ένα φαλλικό και επομένως μη απειλητικό «άλλο» είτε επιδιώκει να ελέγξει και να τιμωρήσει τη διακρινόμενη πηγή αυτού του φόβου. (Βλ. **μελόδραμα, γουέστερν** και **φιλμ νουάρ** για πληρέστερη εξέταση· και για περισσότερες λεπτομέρειες, εν προκειμένω, βλ. **ψυχανάλυση**).

Μια άλλη πλευρά της στρατηγικής των φεμινιστών στις κειμενικές τους αναλύσεις ήταν η ανατρεπτική ανάγνωση και ειδικότερα η τοποθέτηση στο προσκήνιο της έμφυλης διαφοράς. Οι ταινίες **τρόμου** και τα φιλμ νουάρ, λόγω της ηδονοβλεπτικής τους «ουσίας», αποτέλεσαν τους πρωταρχικούς στόχους της έρευνας, όπως βέβαια και το μελόδραμα και οι γυναικείες ταινίες λόγω της επικέντρωσής τους στην οικογένεια και στον αποκαλούμενο «γυναικείο χώρο». Έτσι, για παράδειγμα, σε ένα φιλμ νουάρ ή μια ταινία τρόμου, η εξόντωση της γυναίκας, η οποία επιφανειακά μπορεί να εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα των δικών της πράξεων, μπορεί στην πραγματικότητα να διαβαστεί ως το αρσενικό που καταπιέζει τη θηλυκή πλευρά του ίδιου του εαυτού, προβάλλοντάς την στη γυναίκα, οπότε τη σκοτώνει. Το *Ψυχώ* (*Psycho*, 1960) του Alfred Hitchcock, για παράδειγμα, χρησιμοποιεί αυτή την έμφυλη ταυτότητα σε κρίση με ποικίλους, περίπλοκους τρόπους. Ο Norman Bates υιοθετεί διάφορες θέσεις: αυτήν της «ευνουχιστικής φαλλικής μητέρας» του, που συνεχώς του θυμίζει ότι οι γυναίκες είναι κάτι το απεχθές· έτσι, υποδύομενος τη μητέρα του και ντυμένος όπως αυτή, γίνεται ο ίδιος αυτό το «απεχθές» – που πρέπει ασφαλώς να το ξεριζώσει· είναι επίσης ο ίδιος το ηδονοβλεπτικό βλέμμα του μείστριμ κινηματογράφου, που κρυφοκοιτάζει μέσα από διάφορες τρύπες (ηδονοβλεψίας) το σώμα της γυναίκας και, τέλος, το βλέμμα του άνδρα που πρέπει να εξοντώσει αυτό που ο ίδιος δεν πρέπει να γίνει – γυναίκα και «απεχθές».

Το μελόδραμα ιστορικά θεωρείται θεατρική φόρμα που αντανάκλα τις αστικές αξίες του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τις οποίες η οικογένεια θα κυριαρχήσει πάση θυσία, θα παραμείνει ενωμένη και σε τάξη. Όταν το συγκεκριμένο είδος μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο, αυτή η αντανάκλαση συνεχίστηκε. Επιφανειακά, στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, το μελόδραμα και οι γυναικείες ταινίες δεν φαινόταν να αμφισβητούν την πατριαρχική τάξη. Όμως, στην αφηγηματική δομή τους οι ταινίες αυτές επέτρεψαν και την έκφραση της γυναικείας οπτικής γωνίας. Και, από την άποψη αυτή, επέτρεψαν μια ανάγνωση αντίθετη στο ρεύμα. Το φινάλε σε αυτές τις ταινίες σήμαινε ότι η τάξη και, κατά το δυνατόν, η αρμονία στην οικογένεια έπρεπε να αποκατασταθεί. Τι ήταν όμως αυτό που προκάλεσε την αρχική αναταραχή; Οι ολοένα πιο συχνές συγκρούσεις μεταξύ των δύο φύλων. Όπως επισημαίνει η Laura Mulvey (1977,

ανατύπωση 1989: 39), το μελόδραμα είναι ένα είδος όπου η ιδεολογική αντίφαση μπορεί να υπάρξει στο επίκεντρο της ταινίας: «Η ιδεολογική αντίφαση είναι πράγματι το εμφανές κίνητρο και το ιδιαίτερο περιεχόμενο του μελοδράματος. [...] Καμία ιδεολογία δεν μπορεί να ισχυριστεί την ολοκλήρωσή της: Αναζητεί τις ασφαλιστικές δικλίδες για τις δικές της ανακολουθίες». Και το μελόδραμα αποτελεί μία από αυτές τις δικλίδες. Όμως, το ενδιαφέρον στο πλαίσιο αυτό είναι οι συνέπειες του συγκεκριμένου **σκηνικού** του μελοδράματος: της οικογενειακής ατμόσφαιρας, του χώρου και της θέσης της γυναίκας και της οικογένειας. Ο ήρωας που βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της σύγκρουσης πρέπει να την επιλύσει στο πλαίσιο αυτού του σύμπαντος. «Αν η οικογένεια πρόκειται να διατηρηθεί, θα πρέπει να επιτευχθεί ένας συμβιβασμός, να αμβλυνηθεί η έμφυλη διαφορετικότητα και ο άνδρας να αντιληφθεί την αξία της οικογενειακής ζωής. [...] Οι φαλλοκεντρικές και μισογυνικές φαντασιώσεις της πατριαρχικής κουλτούρας φαίνεται, εν προκειμένω, να βρίσκονται σε αντίφαση με την ιδεολογία της οικογένειας» (1977: 40). Και, επειδή μπαίνουμε στην υποκειμενικότητα της ηρωίδας, ταυτιζόμαστε πρωτίστως με τα δικά της συναισθήματα. Σε αντίθεση με τα γουέστερν ή τις γκανγκστερικές ταινίες και την κυριαρχία των καθοριζόμενων από τον άνδρα προβλημάτων, που μόνο η δράση του ήρωα μπορεί να λύσει, εδώ βρισκόμαστε απέναντι «στον τρόπο με τον οποίο η έμφυλη διαφοροποίηση υπό την πατριαρχία είναι πλήρης, εκρηκτική και ξεσπά δραματικά σε βία μέσα στον δικό της, κατεξοχόν ιδιωτικό χώρο, την οικογένεια» (1977: 39). Υπάρχει κάτι το προκλητικό στις συνέπειες αυτής της ανατρεπτικής ανάγνωσης και είναι το εξής: Αν το μελόδραμα και οι γυναικείες ταινίες είναι οι μόνοι χώροι όπου οι αφηγηματικές στρατηγικές εκθέτουν τις αντιφάσεις της πατριαρχικής ιδεολογίας και αν η οικογενειακή σφαίρα είναι ένας κατεξοχόν χώρος της πατριαρχίας, τότε πόσες προσπάθειες πρέπει να καταβάλει ο υπόλοιπος μείνστριμ κινηματογράφος, για να διακηρύξει στις δημόσιες σφαίρες ότι η πατριαρχική ιδεολογία δεν διακατέχεται από αντιφάσεις; Και πόσο «επικίνδυνο» θα ήταν αν η γυναικεία υποκειμενικότητα ξέφευγε από την ιδιωτική, οικογενειακή σφαίρα και εξέθετε αυτές τις αντιφάσεις; Αν το μελόδραμα δεν υπήρχε, το Χόλλυγουντ θα έπρεπε να το επινοήσει.

Φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, 1984–δεκαετία του 2000

Η εκ νέου απόδοση αξίας σε ορισμένα είδη τα οποία στο παρελθόν είχαν αγνοηθεί, και μάλιστα περιφρονηθεί, ήταν ένα σημαντικό επίτευγμα, όπως και η απαρχή των συζητήσεων γύρω από τη γυναίκα-θεατή. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 όμως οι φεμινίστριες αντιλήφθηκαν ότι η εστίαση στις κει-

μενικές λειτουργίες των ταινιών ήταν άκρως περιοριστική και ότι μια ταινία έπρεπε να εξετάζεται εντός των ποικίλων πλαισίων της – δηλαδή του ιστορικού και του κοινωνικού πλαισίου της παραγωγής και της προβολής της. Σαφώς, αυτή η κίνηση διευρύνει τη συζήτηση γύρω από την ιδιότητα του θεατή και επανεισάγει το ταξικό ζήτημα, το οποίο, στη διάρκεια των δύο τελευταίων περιόδων, είχε παραμεριστεί από ζητήματα σχετικά με το φύλο. Μετά το δοκίμιο (1975) της Mulvey για την τοποθέτηση της γυναίκας-θεατή στη θέση του άνδρα, η συζήτηση στράφηκε στην εκτίμηση αυτής της τοποθέτησης ως μαζοχιστικής (Silverman, 1981) ή άλλοτε μαζοχιστικής και άλλοτε τραβηστί (Doane, 1984). Όμως, η σημαντική ανατροπή επήλθε στην επανεξέταση από την De Lauretis ενός προγενέστερου δοκιμίου της Modleski (1982), από το οποίο συνήγαγε ότι η γυναίκα-θεατής απολάμβανε μια διττή στάση επιθυμίας. Ως αποτέλεσμα της σχέσης μητέρας/κόρης, στην οποία η κόρη ουδέποτε παραιτείται πλήρως από την επιθυμία για τη μητέρα της, η γυναίκα-θεατής υιοθετεί μια αμφίφυλη στάση. Και αυτή η συνεχής αναστροφή της από τη μία στάση στην άλλη και τανάπαλιν δημιουργεί το γυναικείο αίνιγμα (Modleski, 1988: 99). Αυτή η μετατόπιση σημαίνει επίσης ότι η γυναίκα δεν μπορεί ποτέ να κοινωνικοποιηθεί πλήρως εντός της πατριαρχίας – η οποία με τη σειρά της δημιουργεί τον φόβο των ανδρών για τις γυναίκες και τους οδηγεί αφενός στο να θέτουν αυστηρά όρια μεταξύ του δικού τους φύλου και του γυναικείου και αφετέρου στην ανάγκη ο άνδρας να «αφανίσει» τη γυναίκα, είτε κυριολεκτικά είτε καθυποτάσσοντάς τη.

Είναι σαφές από τις τοποθετήσεις των Modleski και De Lauretis ότι υπάρχει μια γυναικεία **οιδιπόδεια τροχιά** και ότι η έννοια της έλλειψης και του φθόνου του πέους αποτελούν μια πατριαρχική κατασκευή που αποσκοπεί στη διατήρηση του *status quo* της ανδρικής κυριαρχίας και στην παράκαμψη του ζητήματος της έμφυλης διαφοράς. Η Williams (1984: 89), για να επιχειρηματολογήσει ενάντια στην ανάγνωση του Stephen Heath (1978) για τις ταινίες τρόμου, τις οποίες εκείνος θεωρεί μια **μιζανσέν** της έμφυλης διαφοράς όπου η γυναίκα αντιπροσωπεύει τον ευνουχισμό, ανατρέχει στην αμφισβήτηση εκ μέρους της Susan Lurie (1980) των αντιλήψεων του Freud σχετικά με την αντίληψη του αγοριού ότι το σώμα της μητέρας του είναι ευνουχισμένο. Η Williams (αυτόθι, 1984) επαναφέρει το επίχειρημα της Lurie: «Η ιδέα της γυναίκας ως ευνουχισμένης εκδοχής του άνδρα είναι, σύμφωνα με τη Lurie, μια ανακουφιστική και ευκαταία φαντασίωση, που αποσκοπεί στο να υπερνικήσει τον φόβο που φαντασιώνεται το παιδί για την πραγματικά μεγάλη εξουσία που μπορεί να ασκήσει η μητέρα του απέναντί του». Οι συγκεκριμένες φεμι-

νίστριες υποστηρίζουν πως το γεγονός ότι ολόκληρα κείμενα δομήθηκαν γύρω από τον μύθο του ευνουχιισμού δεν τον καθιστά πιο αληθινό, αλλά απλώς επισημαίνουν τον βαθμό στον οποίο η πατριαρχική ιδεολογία προσπαθεί να ξεφύγει από τον δικό της φόβο για τη μητέρα/«άλλον». Οι Modleski και De Lauretis ξεχωρίζουν τις γυναικείες ταινίες ως σπάνιες εξαιρέσεις σε αυτή την παραγνώριση ή αποκήρυξη της γυναικείας οιδιπόδειας τροχιάς στον κινηματογράφο. Αυτό όμως δεν σημαίνει απαραίτητα πως είναι κάτι «καλό». Σε αυτό το είδος, που είναι σκόπιμα γυναικοκεντρικό (η ιστορία απεικονίζεται φαινομενικά από τη γυναικεία σκοπιά) για να προσελκύει το γυναικείο κοινό, η αφήγηση παίζει συχνά πάνω στις δύο τοποθετήσεις της επιθυμίας (αρσενική και θηλυκή) που ορίζουν τη γυναικεία οιδιπόδεια κατάσταση (De Lauretis, 1984: 153). Στο φινάλε της ταινίας όμως αυτή η παλινδρόμηση πρέπει να φτάσει σε ένα τέλος και η θηλυκή επιθυμία να καταπιεστεί υπέρ της αρσενικής επιθυμίας. Όμως, ακόμη και όταν η μητέρα ή η «αντικατάστρια» μητέρα αναπαριστάται ως ιδιαίτερα τερατώδης, ως η φαλλική μητέρα, η οιδιπόδεια τροχιά διατηρείται και συμπληρώνεται. Η *Ρεβέκκα* (*Rebecca*, 1940) του Hitchcock είναι μία από αυτές τις ταινίες όπου η ηρωίδα απομακρύνεται τελικά από τα διάφορα μοχθηρά υποκατάστατα της μητέρας (ιδίως την κυρία Danvers) και ωριμάζει (δηλαδή μπαίνει σε μια ολοκληρωμένη σχέση με την πατρική φιγούρα του συζύγου της).

Αυτή η αποκάλυψη μιας γυναικείας οιδιπόδειας τροχιάς, σύμφωνα με τη De Lauretis (1984), δεν πρέπει να είναι το σημείο όπου θα σταματήσει η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Σε τελευταία ανάλυση, όλος «ο κινηματογράφος δουλεύει για τον Οιδίποδα», πράγμα που σημαίνει ότι η διττή επιθυμία της ηρωίδας στην κινηματογραφική αφήγηση επιλύεται προοδευτικά, σύμφωνα με τη θεωρία του οιδιποδείου. Θα «σκοτώσει» τη μητέρα και θα παντρευτεί τον πατέρα της. Οι ιδεολογικές λειτουργίες της πατριαρχίας δεν μπορούν να ανεχτούν τη διατήρηση της διττής γυναικείας επιθυμίας. Γιατί είναι ένας άνδρας αυτός που «σώζει» την ηρωίδα από τη (φαλλική) μητέρα της και στο *Ξέσπασμα μιας ψυχής* (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942) –συγκεκριμένα, εδώ ένας ψυχίατρος– και στο –θρίλερ και όχι τόσο γυναικεία ταινία– *Μάρνι* (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964); (Για ανάλυση της *Ρεβέκκα*, βλ. Modleski, 1988· για τις ταινίες *Ξέσπασμα μιας ψυχής* και *Μάρνι*, Kaplan, 1990).

Σε αυτή την ανάλυση μπορούμε να δούμε έναν από τους τρόπους με τους οποίους ο γυναικείος κινηματογράφος δύναται να φέρνει στο προσκήνιο τη γυναικεία δημιουργία νοήματος: Συγκροτώντας με τρόπο διαφορετικό ένα διαφορετικό κοινωνικό υποκείμενο, ένα υποκείμενο με διττή επιθυμία, του

οποίου ο διχασμός δεν χρειάζεται να επιλυθεί ποτέ. Όχι έναν αντι-Οιδίποδα, αλλά, όπως έγραψε το θέτει η De Lauretis (1985), έναν «Oedipus Interruptus». Αυτό που είναι εκπληκτικό (αλλά ίσως και όχι) είναι ότι οι σκηνοθέτιδες από την πρώιμη εποχή του κινηματογράφου συγκροτούσαν υποκείμενα με διαφορετικές επιθυμίες, όπως καταδεικνύει αξιοθαύμαστα η μελέτη της Sandy Flitterman-Lewis (1990).

Μέχρι εδώ, όλα καλά. Η φεμινιστική σκέψη όμως διέκρινε ήδη τα όρια της ψυχανάλυσης. Αν και η λακανική αντίληψη περί της κατασκευής του υποκειμένου μέσω της γλώσσας/του συνεχούς λόγου διεύρυνε τη συζήτηση αναφορικά με την έμφυλη διαφορά, παρέμενε ωστόσο το πρόβλημα του ετεροπροσδιορισμού της θηλυκότητας από την αρρενωπότητα – το θηλυκό «άλλο» του αρσενικού υποκειμένου. Οι σχέσεις εξουσίας επίσης αναλύθηκαν υπό αυτό το πρίσμα. Τα όρια αυτής της προσέγγισης ήταν η δημιουργία μιας ιδεολογίας του φύλου: δηλαδή η συγκρότηση της έννοιας «Άνδρας»/«Γυναίκα» (ή, αν προτιμάτε, πατριαρχικό-υποκείμενο-άνδρας/πατριαρχικό-αντικείμενο-γυναίκα), με στόχο την ανάδειξη της ουσίας της Γυναίκας και, σε τελευταία ανάλυση, του Άνδρα (ως του υποκειμένου του βλέμματος, της εξουσίας κ.λπ.). Δεν ήταν τόσο ότι το ζήτημα του φύλου είχε υπεραναλυθεί, αλλά ότι, εστιάζοντας την προσοχή τους σε αυτή την κατεύθυνση, οι κριτικοί παρέβλεπαν ζητήματα γύρω από τη Γυναίκα και τις γυναίκες – ή ότι μέσω μιας τέτοιας προσέγγισης οι γυναίκες δεν μπορούσαν να μιλήσουν. Υπήρχε η ανάγκη ανακίνησης ζητημάτων σχετικών με το φύλο και διεύρυνσης της συζήτησης, προκειμένου να συμπεριληφθούν ζητήματα ταξικών σχέσεων και σχέσεων εξουσίας μεταξύ γυναικών, διαφορών μεταξύ των προβαλλόμενων γυναικείων υποκειμένων, της κινηματογραφικής βιομηχανίας ως στοιχείου που είναι κάτι περισσότερο από ιδεολογικός θεσμός ή μηχανισμός της πατριαρχίας ο οποίος καθιστά τις γυναίκες αθέατες και κατασκευάζει τη Γυναίκα – και επιπλέον να ιδωθούν αυτά τα ζητήματα σε σχέση με την ιστορία. Μόνο μετά από αυτή τη διεύρυνση της συζήτησης θα μπορούσε να επανατεθεί το ζήτημα του φύλου – διότι, όπως θα εξηγήσουμε, είχε τοποθετηθεί σε νέα βάση.

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, οι φεμινίστριες άρχισαν να υιοθετούν την ιστορικο-υλιστική προσέγγιση της έρευνας των πολιτισμικών σπουδών – που εξέταζε τη λαϊκή κουλτούρα μέσα στη σφαίρα της τάξης, του φύλου και της φυλής και σε σχέση με την εξουσία και της αντιστάσεις απέναντι σε αυτήν. Στις ΗΠΑ, οι φεμινίστριες έστρεψαν πιο συγκεκριμένα την προσοχή τους στον Γάλλο φιλόσοφο Michael Foucault και στη θεωρία του περί εξουσίας, όπως και στην «έννοια του κοινωνικού ως πρακτικού πεδίου στο οποίο αναπτύσ-

σονται τεχνολογίες και θεωρίες» (De Lauretis, 1984: 84). Με τον όρο «τεχνολογίες», ο Foucault εννοούσε τη σύνδεση της ισχύος (τέχνης) και της γνώσης (λόγου). Συνεπώς, *τεχνολογίες* σημαίνει συνεχείς λόγοι της εξουσίας. Αυτό το τελευταίο σημείο θα αναλυθεί πληρέστερα όταν εξετάσουμε την επίδραση στη φεμινιστική θεωρία μιας άλλης θεωρίας του Foucault, αυτής για την τεχνολογία του σεξ. Καταρχήν όμως ας δούμε τη θεωρία της εξουσίας.

Δεδομένου ότι ο Foucault επηρέασε τις συζητήσεις γύρω από τις πολιτισμικές σπουδές, τα ακόλουθα αποτελούν μια συνοπτική εξήγηση του τρόπου με τον οποίο τα γραπτά του επηρέασαν και τις Αμερικανίδες φεμινίστριες και τις πολιτισμικές σπουδές, καθώς και του τρόπου με τον οποίο επηρέασαν, με τη σειρά της, τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Υπάρχουν ορισμένα προβλήματα με την προσαρμογή της θεωρίας του Foucault στη θεωρία του κινηματογράφου (βλ. De Lauretis: 1984: 84-102), αλλά, υπό την έννοια ότι αφαιρεί την υποκειμενικότητα του φύλου, μας διευκολύνει να δούμε τι άλλο υπάρχει εκεί. Ισχυριζόμενος, σε σχέση με την εξουσία, ότι «ο συνεχής λόγος παράγει τομείς αντικειμένων και υπάρχουν τρόποι υποταγής» (Lapsley και Westlake, 1988: 101), ο Foucault επισημαίνει μια πολλαπλότητα των τοποθετήσεων· υπάρχουν ορισμένα άτομα που έχουν εξουσία και άλλα που δεν έχουν. Η θέση του Foucault (1977: 194) ότι «η εξουσία παράγει για την ακρίβεια, παράγει πραγματικότητα» σημαίνει ότι, ως προϊόν και παραγωγός εξουσίας, το άτομο είναι ταυτόχρονα παραγωγός και προϊόν της πραγματικότητας. Όμως, σημαίνει επίσης ότι η πραγματικότητα παράγεται από μια πολλαπλότητα θέσεων εντός του πλέγματος εξουσίας. Για τον λόγο αυτόν, ο Foucault υποστηρίζει ότι η εξουσία προέρχεται από τα χαμηλά. Είναι χρήσιμο, αναφέρει, να αντιληφθούμε την εξουσία όχι ιεραρχημένη από πάνω προς τα κάτω, αλλά μάλλον ως πανταχού παρούσα (1978: 93), εφόσον όλες οι κοινωνικές σχέσεις είναι σχέσεις εξουσίας. Η κυριαρχία απορρέει από ένα σύμπλεγμα στρατηγικών εξουσίας ή επενδύσεων – επομένως, μπορεί να εντοπίσουμε όχι μία, αλλά πολλές πηγές εξουσίας. Ο Foucault σημειώνει επίσης ότι, σε όλες τις διαστρωματώσεις της εξουσίας, υπάρχουν αντιστάσεις σε αυτές τις σχέσεις εξουσίας και αυτές οι αντιστάσεις, απέχοντας πολύ από το να συνιστούν μια θέση «εξωτερικότητας σε σχέση με την εξουσία», συνυπάρχουν παράπλευρα με το πλέγμα των σχέσεων εξουσίας (1978: 94-6). Τελικά, στο πλαίσιο αυτής της συνοπτικής ανάλυσης, ο Foucault επιμένει ότι η εξουσία, εντός και εκτός αυτής, δεν είναι ούτε αρνητική ούτε θετική και ότι αυτό που έχει σημασία είναι το πώς εφαρμόζεται (1977: 194). Η εξουσία κατά την άσκησή της είναι «ένας σιωπηρός, μυστικός εμφύλιος πόλεμος που επανεγγράφει τη σύγκρουση σε

διάφορους «κοινωνικούς θεσμούς, στις οικονομικές ανισότητες, στη γλώσσα, στα ίδια τα σώματα καθενός και όλων μας» (Merquior, 1985: 110-1).

Όσον αφορά τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, υπάρχουν δύο βασικά σημεία εφαρμογής της σκέψης του Foucault γύρω από την εξουσία. Πρώτον, η έννοια του κινηματογράφου ή της κινηματογραφικής βιομηχανίας (ιδίως του Χόλλυγουντ) ως μοναδικού παραγωγού της εντύπωσης της πραγματικότητας δεν ισχύει πλέον. Η πολλαπλότητα των θέσεων που παράγουν την εντύπωση της πραγματικότητας περιλαμβάνει όχι μόνο τις κειμενικές λειτουργίες των κινηματογραφικών προϊόντων, αλλά και τις συνθήκες ή τις παρεμβάσεις της παραγωγής και της πρόσληψης. Έτσι, οι κοινωνικές σχέσεις εξουσίας μεταξύ των διαφόρων μερών της κινηματογραφικής βιομηχανίας (δηλαδή σεναριογράφου/-ων, σκριπτ και βοηθών, ομάδας εικονοληπτών και φωτιστών, μοντέρ, σκηνοθέτη/-ών παραγωγού/-ών, διανομέα/-έων, αιθουσαρχών κ.ο.κ.) αποτελούν μέρη της εντύπωσης της πραγματικότητας, όπως και οι θεατές. (Η χρήση του πληθυντικού εδώ επισύρει την προσοχή στο γεγονός ότι πολλοί σεναριογράφοι, διευθυντές παραγωγής κ.λπ. ενέχονται στη δημιουργία μιας ταινίας, ενδυναμώνοντας έτσι την έννοια της πολλαπλότητας των παραγωγών νοήματος.) Το πώς παράγεται αυτή η πραγματικότητα είναι επίσης αποτέλεσμα των σχέσεων εξουσίας και των αντιστάσεων εντός της κινηματογραφικής βιομηχανίας, όπως και εντός του **κοινού**. Ο θεατής δεν μπορεί να θεωρηθεί πλέον απλό κατασκεύασμα ενός ιδεολογικού μηχανισμού. Το κοινό είναι πολλαπλό. Δεν υπάρχει «θηλυκός» και «αρσενικός» θεατής, αλλά άτομα σε διαφορετικά κοινωνικοπολιτισμικά επίπεδα, που όλα παράγουν πραγματικότητα, καθώς εκτυλίσσεται η ταινία. Η ηλικία, το φύλο, η φυλή, η τάξη και η σεξουαλικότητα επηρεάζουν την πρόσληψη και την παραγωγή νοήματος. Η διεύρυνση του πλαισίου εντός του οποίου αναλύεται μια ταινία επέτρεψε στις φεμινίστριες θεωρητικούς του κινηματογράφου να ξεφύγουν από τις ανδροκεντρικές επιδράσεις των ψυχαναλυτικών ερμηνειών, αλλά χωρίς απαραίτητα να πρέπει να απορρίψουν την ψυχανάλυση καθ'αυτή, την οποία κατάφεραν να επανατοποθετήσουν εντός αυτού του πλαισίου. Με άλλα λόγια, η θηλυκότητα δεν χρειάζεται πια να προσδιορίζεται σε σχέση με την αρρενωπότητα: ούτε πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένα και μοναδικό κατασκεύασμα, Γυναίκα. Όπως αναφέρει η Doane (1982: 87), η θηλυκότητα μπορεί τώρα να θεωρηθεί μια θέση κατασκευασμένη «εντός ενός δικτύου σχέσεων εξουσίας». Επομένως, η θηλυκότητα καθίσταται κάτι περισσότερο από ένα αρσενικό κατασκεύασμα. Η θηλυκότητα μπορεί να θεωρηθεί πολύμορφη και πλουραλιστικά προσδιορισμένη: γυναίκες. Κατά συνέπεια, η θηλυκότη-

τα μπορεί να ιδωθεί, όπως αναφέρει η De Lauretis (1989: 25), «οπουδήποτε» – από την οπτική γωνία των γυναικών.

Αυτό το σημείο οδηγεί στο δεύτερο, που αφορά τις αντιστάσεις. Οι αντιστάσεις, όπως αναφέρει ο Foucault, υπάρχουν παράλληλα με το πλέγμα των σχέσεων εξουσίας. Ως πανταχού παρούσες, διέρχονται μέσω κοινωνικών και θεσμικών ατραπών· αφήνουν τα ίχνη τους. Αυτό σημαίνει επίσης ότι γίνονται αντιληπτές σε κάποιο σημείο εντός των σχέσεων εξουσίας, αν και ως αντιστάσεις καθαυτές, έχουν μετακινηθεί. Εν προκειμένω, πρόκειται για τον αντι-κινηματογράφο. Ο Foucault εννοεί τις αντιστάσεις ως αντι-επενδύσεις (1978: 97) – δηλαδή οι αντι-επενδύσεις βρίσκονται στον αντίποδα αυτού που συμβαίνει με την εξουσία, μέσω του οποίου το άτομο έχει να αποκομίσει κάποιο συμφέρον με το να υιοθετήσει μια διαλογική πρακτική έναντι κάποιας άλλης. Υπό αυτό το πρίσμα, ο αντι-κινηματογράφος αντιτίθεται στις λειτουργίες των σχέσεων εξουσίας στον μίνιστριμ κινηματογράφο, αλλά δεν στέκεται έξω από αυτές. Επιτρέπει την ανάπτυξη πολλαπλών συνεχών λόγων που βρίσκονται σε αντίφαση ή σε αντιπαράθεση, εκθέτοντας έτσι, συγχρόνως, το πλέγμα των διαστρωματώσεων και των στρατηγικών της εξουσίας που οδηγούν στην κυριαρχία (**ηγεμονία**) και προτείνοντας να καταστεί ορατό αυτό που τόσο αισθητά αποκρύπτεται κάτω από την ηγεμονική επένδυση (δηλαδή τους λόγους που αποκρύπτονται). Αυτό σημαίνει ότι η πατριαρχική ηγεμονία αποδείχτηκε ότι δεν είναι μια πιο σταθερή ουσία ή ολότητα από ό,τι η θηλυκότητα. Αντίθετα, αυτό που ο αντι-κινηματογράφος αποκαλύπτει είναι ότι η πατριαρχία προκύπτει ως το αποτέλεσμα επενδύσεων σε ορισμένους συνεχείς λόγους έναντι κάποιων άλλων (περιλαμβανομένης και της ψυχανάλυσης). Κατ' επέκταση, αυτές οι αντι-κινηματογραφικές πρακτικές παρουσιάζουν τον σιωπηρό εμφύλιο πόλεμο που προαναφέρθηκε και επανεγγράφει τη σύγκρουση θεσμών, γλώσσας και ατόμων. Από την άποψη αυτή, ο γυναικείος αντι-κινηματογράφος αποτελεί μια διαλογική αποκάλυψη, δηλαδή την έκφραση άλλων γνώσεων, που συνήθως αποσιωπούνταν. Επιπλέον, επειδή ο αντι-κινηματογράφος δεν βρίσκεται εκτός των σχέσεων εξουσίας, οι εν λόγω πρακτικές παρουσίας και αποκάλυψης ανακτίθηκαν σε κάποιον βαθμό από τον κυρίαρχο κινηματογράφο. Στο μεταξύ, νέες αντιστάσεις διαμορφώνονται. Αν και η ανάκτηση από τον μίνιστριμ εξυπηρετεί την ομαλοποίηση των αντιστάσεων, ανάκτηση κατά τον Foucault σημαίνει επίσης την επιλογή να επενδύουμε σε έναν συνεχή λόγο που μέχρι τώρα αγνοούνταν και δεν εφαρμοζόταν. Τα κεκτημένα δικαιώματα αλλάζουν, όπως ξέρουμε· αυτό ισχύει και για την παρούσα ηγεμονία, αν και με βραδύτερους ρυθμούς. Όπως ανέφερε η

Claire Johnston (1976: 217) πριν από αρκετές δεκαετίες: «Θα πρέπει να επιδιώξουμε να παρέμβουμε σε όλα τα επίπεδα στο πλαίσιο του ανδροκρατούμενου κινηματογράφου, αλλά και εκτός αυτού». Το γεγονός ότι οι γυναίκες σήμερα το κάνουν, αν και σε πολύ μικρό ακόμα βαθμό, φανερώνει αυτή τη δυνατότητα για αλλαγή.

Έχοντας κατά νου τα παραπάνω, καταλαβαίνουμε γιατί το ζήτημα του φύλου θα μπορούσε να αποτελέσει εκ νέου αντικείμενο συζήτησης. Στον πρώτο τόμο της *Ιστορίας της σεξουαλικότητας* (1978), ο Foucault κάνει λόγο για τις τεχνολογίες του σεξ, εννοώντας τον τρόπο με τον οποίο η σεξουαλικότητα συγκροτείται μέσω συνεχών λόγων που βρίσκονται μέσα στα πολιτισμικά κεκτημένα δικαιώματα. Στο εξαιρετικό και ριζοσπαστικό δοκίμιο της «Technology of Gender» (Τεχνολογία του φύλου), η Teresa De Lauretis (1989: 2) υποστηρίζει ότι το φύλο αποτελεί προϊόν ποικίλων κοινωνικών τεχνολογιών, συμπεριλαμβανομένου του κινηματογράφου. Οι απόψεις του Foucault περί της τεχνολογίας του σεξ, όπως και η θεωρία του περί εξουσίας, αφαιρεί κάθε ιδέα περί υποκειμενικότητας του φύλου. Για να γίνει αυτό όμως, κατά την De Lauretis, θα πρέπει να αγνοηθεί η «διαφορετική πρόσκληση του ανδρικού και του γυναικείου υποκειμένου» και οι «αντικρουόμενες επενδύσεις ανδρών και γυναικών στους συνεχείς λόγους και πρακτικές της σεξουαλικότητας» (1989: 3) – αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο επιμένει σε μια τεχνολογία του φύλου. Η De Lauretis αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους οι τεχνολογίες του φύλου συγκροτούν το φύλο με όρους έμφυλης διαφοράς – από την άποψη αυτή, οι θεσμικοί λόγοι που «επιβάλλονται μέσω της παιδαγωγικής, της ιατρικής, της δημογραφίας και των οικονομικών» (1989: 12) αποτελούν επενδύσεις της εξουσίας/γνώσης που παράγουν «νοήματα, αξίες, γνώσεις και πρακτικές», καθώς αφορούν ή ζητούν ή επιδιώκουν με διαφορετικό τρόπο το αρσενικό και το θηλυκό υποκείμενο (1989: 16). Ο καταμερισμός της «εργασίας» είναι ένα πρωταρχικό παράδειγμα: ο Άνδρας ως παραγωγός, η Γυναίκα ως αναπαραγωγός. Όσον αφορά τον κινηματογράφο, είδαμε (παραπάνω) πώς η φεμινιστική θεωρία είχε ήδη εστιάσει στον τρόπο με τον οποίο ο συνεχής λόγος κατασκευάζει τη συμβολική θέση της Γυναίκας. Έτσι, η θεσμική αναπαράσταση της θηλυκότητας ήταν, όπως αναγνωρίζει η De Lauretis, ήδη υπό ενδελεχή έλεγχο. Το διαφορετικό σε αυτόν τον τρόπο αντίληψης είναι ότι τα αρσενικά και τα θηλυκά υποκείμενα γίνονται πλέον ορατά όχι σε σχέση με την αρρενωπότητα, αλλά σε σχέση με τις διαφορετικές στρατηγικές εξουσίας.

Δεύτερον, η De Lauretis επισημαίνει ότι άνδρες και γυναίκες δεν έχουν τις ίδιες επενδύσεις όσον αφορά τους συνεχείς λόγους και τις πρακτικές της σε-

ξουαλικότητας. Πώς θα μπορούσαν άλλωστε, δεδομένων των διαφορετικών ιστοριών τους; Οι γυναίκες «ιστορικά έχουν κάνει διαφορετικές επενδύσεις και, έτσι, έχουν λάβει διαφορετικές θέσεις στις πρακτικές και τις ταυτότητες που αφορούν το φύλο και τη σεξουαλικότητα» (1989: 16). Και ακριβώς σε αυτό το σημείο, η De Lauretis αρχίζει να χαρτογραφεί τις πιθανότητες για αλλαγές ή ανατροπές στις κοινωνικές σχέσεις – δηλαδή στις σχέσεις εξουσίας– των δύο φύλων. Συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι «το θηλυκό προσδιορισμένο από το φύλο υποκειμένο [είναι] ταυτόχρονα εντός και εκτός της ιδεολογίας του φύλου» (1989: ix). Είδαμε νωρίτερα πώς η ιδεολογία του φύλου καθορίζει τη Γυναίκα (ως θηλυκό, μητρικό, αιώνιο): Δηλαδή η Γυναίκα προσδιορίστηκε στην οθόνη μέσα από την ιδεολογία του φύλου – όχι η γυναίκα ως πολλαπλότητα συνεχών λόγων ούτε η πολλαπλότητα γυναικών. Αυτή η πολλαπλών εκφάνσεων γυναίκα είναι το θηλυκό προσδιορισμένο από το φύλο υποκειμένο εκτός της ιδεολογίας του φύλου, είναι αυτή που δεν αναπαριστάται, αυτή που βρίσκεται εκτός οθόνης και, όντας εκτός οθόνης, όπως υποδηλώνει ο εκτός οθόνης χώρος, τεκμαίρεται επί της οθόνης:

«η κίνηση εντός και εκτός του φύλου ως ιδεολογική αναπαράσταση, η οποία θεωρώ ότι χαρακτηρίζει το υποκειμένο του φεμινισμού, είναι μια κίνηση προς πίσω μεταξύ της αναπαράστασης του φύλου (στο ανδροκεντρικό πλαίσιο αναφοράς) και αυτού που η αναπαράσταση παραλείπει ή, πιο ενδεικτικά, καθιστά μη αναπαραστάσιμο [...]. Αυτά τα δύο είδη χώρων ούτε βρίσκονται σε αντίθεση μεταξύ τους ούτε αποτελούν κρίκους μιας σημασιολογικής αλυσίδας, αλλά συνυπάρχουν ανταγωνιζόμενα και αντιφατικά». (1989: 26)

Ακόμα και αν ο μένιστριμ κινηματογράφος μέσω των κειμενικών λειτουργιών και των βιομηχανικών πρακτικών του προσπαθεί να συγκαλύψει τον εκτός οθόνης χώρο, τώρα πλέον δεν μπορεί να το κάνει, υποστηρίζει η De Lauretis, διότι «οι πρακτικές του φεμινισμού κατέδειξαν ότι πρόκειται για διαχωρισμένους και ετερόνομους (που υπόκεινται σε διαφορετικούς νόμους) χώρους» (1989: 26).

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου επηρέασε σημαντικά τη θεωρία του κινηματογράφου εν γένει. Όμως, οι συζητήσεις πρέπει να διευρυνθούν περαιτέρω. Δεν έχουν συμπεριληφθεί ακόμα, όπως λένε οι έγχρωμες φεμινίστριες, οι κοινωνικές και πολιτισμικές εμπειρίες όλων των γυναικών. Και οι φεμινιστικές φωνές ήταν κυρίως Λευκών και μεσοαστικές. Οι επιδράσεις των πολιτισμικών σπουδών στο Ηνωμένο Βασίλειο από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 επέφεραν, από αυτή την άποψη,

αλλαγές. Η μελέτη της λαϊκής κουλτούρας δεν ήταν ένα πεδίο έρευνας μόνο των Λευκών. Μαύροι και Ασιάτες έχουν μελετήσει και δημιουργήσει τις δικές τους εμπειρίες. Όλο και περισσότερες Μαύρες γυναίκες εισέρχονται στον ακαδημαϊκό χώρο, ιδίως στις ΗΠΑ. Οι απόψεις γυναικών από τη Λατινική Αμερική, την Ασία, καθώς και εκείνες Μαύρων και Λευκών γυναικών ακούγονται και προβάλλονται στην οθόνη – σε αύξοντες αριθμούς. Οι συζητήσεις προχωρούν, όπως καταδεικνύει η βιβλιογραφία.

βλ. επίσης **θεωρία**

Για μελέτη της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου, βλ. De Lauretis, 1984 και 1989· Doane κ.ά., 1984· Kaplan, 1983, 1990 και 1997· Kuhn, 1982· Mellencamp, 1995· Mulvey, 1989· Penley, 1985 και 1988. Για περαιτέρω μελέτη, βλ. Creed, 1993· Doane, 1992· Kaplan, 1980· Kuhn, 1985· Mayne, 1984· Modleski, 1988· Penley, 1989· Williams, 1984. Για τα χαρακτηριστικά σκηνοθετριών, βλ. Kuhn και Radstone, 1990. Για τη γυναίκα-θεατή, βλ. Pribham, 1988· Mayne, 1993· Hull κ.ά., 1982· Stacey, 1993. Για τον Μαύρο φεμινισμό, βλ. Attila και Blackwood, 1986· Davis, 1981· Davies κ.ά., 1987· Hooks, 1981· Hull κ.ά., 1982· Moraga και Anzaldúa, 1981.

Φιλμ νουάρ (film noir)

Ο συγκεκριμένος όρος επινοήθηκε από Γάλλους κινηματογραφικούς κριτικούς το 1946, για να ορίσει έναν συγκεκριμένο τύπο αμερικανικών ταινιών **θρίλερ**. Μετά την απελευθέρωση της Γαλλίας το 1944, οπότε ήρθη η απαγόρευση (που είχαν επιβάλει οι Γερμανοί) της εισαγωγής αμερικανικών ταινιών, οι γαλλικές οθόνες κατακλύστηκαν από χολλυγουντιανά προϊόντα, μεταξύ των οποίων ένας νέος τύπος θρίλερ. Κατ' αναλογία με την ονομασία που είχαν δώσει οι Γάλλοι για να χαρακτηρίσουν το σκληρό αστυνομικό μυθιστόρημα – *roman noir* –, ο όρος «φιλμ νουάρ» επινοήθηκε για να προσδιορίσει αυτή τη νεοφερμένη ταινία. Το φιλμ νουάρ, κυρίως **μπι-μούβι**, θεωρείται συχνά υπο-είδος της ταινίας εγκλήματος **θρίλερ** ή της **γκανγκστερικής** ταινίας, μολονότι ως στιλ μπορεί να αναγνωριστεί και σε άλλα είδη (για παράδειγμα, **μελόδραμα**, **γουέστερν**). Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, άλλοι κριτικοί θεωρούν το φιλμ νουάρ περισσότερο ρεύμα παρά είδος. Οι συγκεκριμένοι κριτικοί επισημαίνουν το γεγονός ότι, όπως όλα τα άλλα ρεύματα στον κινηματογράφο, το φιλμ νουάρ αναδύθηκε από μια περίοδο πολιτικής αστάθειας: 1941-58, την εποχή του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου και του Ψυχρού Πολέμου. Στις ΗΠΑ ήταν μια εποχή απωθημένης ανασφάλειας και παρανοίας: Το αμερικανικό όνειρο έμοιαζε με κουρέλι και η αμερικανική